إشكالية العمارة والتنظير البنيوي

رفعة الجادرجي*

١- التنظير البنيوي للعمارة

يتطلب التعرف على متطلبات العمارة، وتهيئة استراتيجيات وطرائقيات تعامل متوافق مع التطور المعرفي المعاصر لها، يتطلب التعرف على تكوينها البنيوي، كموقف نظري منها كأي ظاهرة أخرى، سواء أكانت اجتماعية أم طبيعية. فبهذه المعرفة التنظيرية -وعن طريقها- نتمكن من الوقوف على واقعيات مصنفاتها، وفرز مختلف مقوماتها، والتعرف على آليات سيرورات توليدها للوجود، وكذلك التعرف على إفعالاتها كأداة في إشباع متطلبات المجتمع، وتبعا لذلك، التعرف على دورها في تنظيم معاش المجتمع. ولم تكن هذه المعرفة في المجتمع التقليدي ضرورية بالنسبة للعمارة، ضرورتها بالنسبة للظواهر الأخرى، كما أصبحت عليه في عصرنا الحاضر.

* معماري ومنظّر مقيم في انجلترا.

فقد أخذ الفكر، ابتداءً من عصر النهضة، يُعرِّض مختلف الظواهر إلى تنظير بنيوي، بمختلف الصيغ والتسميات. وبتراكم هذه المعرفة، وبمجموعها، أخذ العلم المعاصر في التكون. وهكذا أخذ اكتشاف بنيويات الظواهر يتعاقب منذ أن وضع اللبنة الأولى في الصرح الفكري لعصر النهضة عالم الفلك البولندي نيقولاس كوبرنيكوس (١٥٤٣-١٤٧٣). فقد تجاوز هذا العالم الفرضيات اللاهوتية والأرسطية وبيَّن أن الأرض وسائر الكواكب السيارة هي التي تدور حول الشمس. وبهذه القفزة الفكرية تأسس علم الفلك المعاصر، وتم تجاوز غيبيات التنجيم. فأخذ الفكر النهضوي يعرض الظواهر، الواحدة بعد الأخرى، إلى تحليل وتصنيف أكثر واقعية، هدفه الكشف عن مقومات حركاتها وآلياتها، أي التعرف على بنيوياتها.

وعلى الرغم من هذا التطور الهائل في مختلف العلوم، وتحقق اكتشاف بنيويات مختلف الظواهر: الفيزيائية والكيميائية والحياتية والطبية واللسانية والنفسية، ظلت ظاهرة العمارة، ومعها ظاهرة الفن عامة، تفتقر إلى مفهوم بنيوي. إذ لم يزل تعليم تقانة العمارة في المجال الأكاديمي، وتثقيف الفرد عامة حول كيفية التعامل معها، ينحصر في أغلب الحالات في مسألة التكوين الشكلي: مقارنة لشكلياتها، وتدوين تاريخ ظهور هذه الشكليات، أي طرزها، ومقارنة تاريخ هذا الظهور، مع نوادر إحداثات داخل المنشآت أو حولها، أو نوادر عن طرائقية إنشائها.

مع ظهور الفكر النهضوي ظهر التشخص- أي تفرد الفرد وحق التفرد- وظهر الاختصاص في إنتاج العمارة، وظهر معه المعمار المعاصر كما نعرفه اليوم، والمتمثل في شخصيات متخصصة كبرونلسكي (١٤٤٦-١٣٧٧) والبرتي (١٤٠٤-٧٢)، وبهذا انتهى دور المعمار الحرفي، وأدى هذا التخصص إلى إبعاد الفرد العادي عن هموم تعقيدات رؤيوية العمارة وتصنيعها، فانحصرت هذه في ذوي الاختصاص والصفوة. فأصبح الموقف الفكري منها، من قبل الفرد العادي ومعظم المنظمات الاجتماعية، هو التلقي السلبي في أغلب الأحوال، دون أن يكون له دور فكري فعال في تصورها ورؤيتها. وهكذا أصبح المعمار المعاصر، يفكر ويتعامل مع تعقيداتها بمعزل عن المجتمع، وأدى هذا العزل إلى جعل القسط الأكبر من أفراد المجتمع أميا بالنسبة إلى تعقيدات رؤيتها وتصنيعها، كما جعل – في المقابل – المعمار أميًا بالنسبة إلى المتطلبات الحقيقية لأفراد المجتمع وهمومهم.

كان إنتاج العمارة في المجتمع التقليدي، ما قبل عصر النهضة – وخاصة ما قبل الميكنة – يتحقق بمعرفة حدسية وتجريبية يتشارك فيها الحرفي، بصفته رؤيوي ومصنِّع، والمتلقي، سواء كان تاجرا أو حاكما أو مالكا أو مزارعا، كمتلق له دور فكري فعال في مختلف مراحل الإنتاج، وفي ما قبل التصنيع كرؤيوي، وبالاشتراك مع الحرفي المصنِّع. وإضافة إلى عامل العلاقة بين

الطرفين في الإنتاج، الحرفي والمتلقي، كان هناك عامل آخر يقرب رؤيوية الحرفي إلى هموم المجتمع، كما يقرب الفرد المتلقي لتقانة الحرفي، الا وهو بطء تطور المعرفة.

لذا، لم تكن هناك حاجة إلى معرفة تنظيرية لبنيوية العمارة لتحقيق عمارة جيدة، ولم يكن متوفرا موقف معرفي يؤهل الفكر للوقوف على بنيويات الظواهر قبل ظهور عصر النهضة أصلا.

ومع ظهور الميكنة، في بدء القرن التاسع عشر، تم تدريجيا عزل المعمار المعاصر عن متطلبات التصنيع، فاجتمع عزل المعمار عن متطلبات التصنيع مع عزل الفرد المتلقي عن هموم المعمار، والمعمار عن هموم المتلقي، وأدى هذا بمجموعه إلى إحداث خلل جوهري في إنتاج العمارة. وقد ظهرت نتائجه أولا في انكلترا الصناعية منذ منتصف القرن التاسع عشر.

وتفاقم هذا الخلل، وعم في مختلف أرجاء العالم مع تقدم الاختصاص والميكنة. وقبل أن ينتهي النصف الأول من القرن العشرين أخذ هذا الخلل في الإنتاج يسبب تلوثا معماريا عاما، حيث لم يكد ينتهي القرن الذي نحن فيه، حتى تلوثت البيئة المعمارية في المجتمعات عامة – وخاصة في العالم الثالث – بدرجة أصبح معها عاملا فعالاً في تبليد حس الفرد نحو بيئة البنية التي يتعامل معها، والتي تُنظِم معاشه اليومي داخلها وحولها. لاشك، أن المعمار المعاصر، في مختلف مراحل تطور طرز العمارة، منذ عصر النهضة حتى الوقت الحاضر، حقق عمارة متميزة جدا، إلا أنها غالبا ما تكون نادرة، ولا تؤلف إلا جزءا مقتصرا في تكوين بيئة البنية. ولذا، على الرغم من الجهد الهائل الذي بذله الفكر المعماري في الابتكار والتنويع، فإن العمارة عامة، لا تتعاطف مع وجدانية المجتمع، ولا تؤلف أداة تهيىء له معاشاً إنسانياً، أو أداة يسخرها ليعبر عن عاطفته الإنسانية. فأصبح المعمار – وأقصد غالب الفكر التنظيري– متسامياً عن هموم المجتمع، كما أصبح المجتمع مغتربا عن هموم المعمار، وكلاهما لا مبالٍ بالآخر.

لقد تحققت كل هذه التغيرات في إنتاج العمارة، من إبداع وتنويع – وفي الوقت عينه، من تلوث– دون أن يتحقق ما يقابلها من تنظير مناسب، كما هو الحال في مختلف المواقف الفكرية من الظواهر الاجتماعية والطبيعية الأخرى، أو يتحقق تنظير لها يواكب التنظير للظواهر الأخرى. نعم، هناك وعي في المجال الأكاديمي بوجود هذا التلوث، ولكن غالب هذا الفكر يهمل مواجهة هذا الخلل في تكوين بيئة المجتمع، وتبعا لذلك لا يرتأى له دور في سبب هذا الخلل وتفاقمه، أو يرى هناك ضرورة لأن يكون له دور فعال لمعالجته أصلا.

هنا في هذا الموقف يكون موقع إشكالية العمارة ومسبباتها. ويختلف مفهوم المشكلة عن الإشكالية، فالأولى تظهر حين تظهر حالة غير مرغوب فيها أو مؤذية، لم تحل بعد، أو أنها في دور إيجاد الحلول لمواجهتها وتجاوزها. أما الإشكالية، فهي مفهوم يشير إلى مشكلة لا يتوفر لها

تنظير أو طرائقية لحلها ومواجهتها، أو أن الفكر لم يزل عاجزاً عن إدراك مصدر مسبباتها، أو مواقع الخلل ضمن الحالة عامة. لذا لا يمتلك معرفة أو تنظيراً يسخره ليتمكن من تجاوزها. إذن، ما نواجهه من خلل في العمارة، من تلوث البيئة المعمارية هو إشكالية على صعيدين: صعيد الفكر المعماري المتخصص (الأكاديمي والمهني)، وصعيد المجتمع المغترب عنها عامة.

لا اعتقد انه يمكن لنا، في العالم العربي، ولا لغيرنا، مواجهة متطلبات التعامل مع ظاهرة العمارة - إن اكتفينا بالمعرفة، كما هي عليه في الوقت الحاضر، أو كما هي سائدة وفعالة عند المجتمعين الأكاديمي والمهني - دون الخوض في بنيويتها. كما أنني اعتقد أننا إن أردنا مواجهة إشكالية التلوث المعماري الحاصل عامة في مختلف مدننا، بات لابد لنا من الإشارة في هذا الصدد إلى بعض مبادئ التنظير البنيوي، لنتمكن من التعرف على بعض مقومات الظاهرة، وآليات حركاتها، وبهذه المعرفة ستتهيأ لنا الأداة التنظيرية التي تمكننا من الوقوف على مواقع مسببات الخلل فيها، فتتهيأ لنا الفرصة الابستمولوجية المناسبة لاستحداث استراتيجيات: نظرية وتعليمية وإعلامية وتطبيقية، لمعالجة إشكالياتها.

٢- وظيفة العمارة

أول ما يتعين أن نقدم عليه في تعرفنا على بنيوية ظاهرة العمارة أن نحدد مفهومنا لوظيفة العمارة. يولد الإنسان وبه نقص متأصل في كيانه البيولوجي، أي أن الإنسان لا يتمكن من الوجود وإدامة بقاء آمن ومريح وممتع، ما لم يقدم على ابتداع وتصنيع مُصنَّعات كأداة يُسخرُها في إشباع متطلبات هذه الحاجة، ولذا فإن إنتاج المصنَّعات ضرورة متأصلة في كيان الإنسان وإدامة بقائه. والعمارة هي إحدى هذه المُصنَّعات التي يبتدعها. فمثلاً، يحتاج الإنسان إلى ملجأ يحمي به بدنه من العوامل الطبيعية والحيوانات المفترسة وغيرها من الأشياء، التي تعرض بقاءه للخطر، أي عليه أن يقدم على تحويل بعض مواد البيئة، كالخشب والحجر، إلى أدوات يسخرها لإشباع هذا النقص.

في تعامل الفرد مع عالمه الخارجي، لابد له من أن يحدد موقعه بين الأشياء المادية والآخر، وبهذا يحدد موقع هويته، ويعلن عنها إزاء الآخر. إن تحديد هذه الهوية ليس بمسألة تلقائية، إنما هي مخاضات فكرية وسيرورات تفاعلية ترجع إلى تناقض متأصل في تكوين نفسية الفرد، إنه تناقض بين الكيان الذاتي للفرد والعالم الخارجي الذي يواجهه ويتعامل معه، أي بين متطلبات الذات الواعية من جهة، ومتطلبات المجتمع والبيئة الطبيعية التي تواجهها هذه الذات من جهة أخرى.

إن ذات الفرد تكون في دوامة إعادة تركيب المعلومات التي تتلقاها منذ الولادة حتى الوفاة،

فتقدم على توافقها مع مزاجياتها، وقابلياتها الذهنية، وتحدد موقعها في المجتمع. أي أن الذات في دوامة إعادة تركيب هويتها دائما. والعلاقات الاجتماعية، هي التي تحدد موقع الفرد في المجتمع.

الحاجة في العمارة

يظهر هذا النقص في وعي الفرد كحاجة يتعين إشباعها، والحاجة تتنوع وتتطور في إفعالات متبادلة مع تطور الفكر. مع ذلك يمكن لنا، من موقف نظري، أن نحددها بثلاثة أصناف، وهي: الحاجة النفعية والرمزية والاستطيقية Aesthetic .

الحاجة النفعية

تؤمن هذه الحاجة متطلبات البقاء الأساسي في المعاش، كتأمين الملجأ والخزن والراحة البدنية والنقل والحماية، ويتمثل هذا في وظائف الدار والقلعة والكرسي والعربة والسيف.

الحاجة الرمزية

تؤمن هذه الحاجة متطلبات هوية الفرد والمجموعة، وتعبر وتعلن عنها. ويتحقق هذا عن طريق تصنيع مصنّعات تحمل معالم تعبر عن متطلبات هوية الذات. يتمثل هذا في الدلالات المعنوية كالفخامة وطرز المعابد.

الحاجة الاستطيقية

تؤمن هذه الحاجة تخفيف حدة الملل الذي يحدث بسبب التعامل المتكرر، ويتحقق هذا عن طريق استحداث شكليات متنوعة للمعالم التي تحملها المصنّعات. ولكي لا يؤلف هذا التنويع فوضى بصرية، فإنه ينظمها عن طريق انماط ترتب التكوين الشكلي، وذلك بتسب وإيقاع وتماثل وتوازن وتغاير وتباين وغيرها من مقومات التكوين البصري. وبتكوين هذه الشكلية المنتظمة، تقلّ الفوضى القائمة في المعاش، كما يقل إعياء الفكر عند التعامل مع المتنوعات، وبهذا يصبح التعامل مع المصنّعات أوضح للفهم والإدراك.

٣- التكوين البنيوي للعمارة Structure

يتضمن التكوين البنيوي للظواهر الجامدة ناحيتين: مقومات مادية من ناحية، وعلاقاتها وحركاتها من ناحية أخرى. أما التكوين البنيوي للعمارة - أو بنيويتها- فيتضمن الفكر إضافة إلى المادة. وتظهر مقومات وعي الفكر وهمومه كحاجات يتعين إشباعها.

تكوّن المقومات المادية والفكرية وجود العمارة كبنية قائمة بين الأشياء، وشاغلة حيزاً في

الوجود. وتتجمع هذه المقومات، وتستقطب بثلاثة محددات: الحاجة الاجتماعية، والتقانة الاجتماعية، والفرد المؤدي. وبظهور هذه المحددات للوجود تتحرك وتتفاعل وبواسطها وبفاعلها الفرد المؤدي، فيتولد المصنَّع للوجود. وبإفعالات لاحقة متكررة، تُتلف جسدية هذا المصنَّع ويهمل فتستولد محددات جديدة مرة أخرى، وبإفعالاتها يستولد مصنع جديد بديلاً لذلك الذي أتلف. وهكذا ينتقل الإنتاج من دورة إلى أخرى.

إن الوجود المادي للمقومات يحقق احتلال حيز بين الأشياء الطبيعية والاجتماعية، كالخشب والحجر. ويؤلف الوجود الفكري همّ الفرد في إدامة البقاء والوعي بوجود الحاجة، وبوجودية الذات. وتعمل المقومات الفكرية على دعم الهوية في الوجود، وعرضها إزاء الآخر، فتؤلف وجدانية الفرد وترابطها مع وجدانية الجماعة. كما أن المقومات الفكرية والحسية هي التي تؤمن متعة الوجود بين الأشياء، والملاذذة مع الآخر.

وهناك اختلاف جوهري بين بنيوية الظواهر الجامدة والفكرية، فبينما تكون الأولى خاضعة لقوانين ثابتة ولتصادفيات طارئة، تحدد وجودها وحركاتها، أو تؤطرها، فإن الثانية تكون خاضعة لإرادة الفرد والسلوكيات البيولوجية المستورثة، ولذا فإنها تتضمن العقلانية والاعتباطية والفنطزة والإبداع والأوهام.

وبقدر ما يكون وجود هذه المقومات الفكرية والمادية ثابتاً واطرادياً، فإنه يؤلف واقعية الوجود البنيوي، وبقدر ما يكون هذا الوجود ظاهراً لوعي الفرد، كحالات ثابتة واطرادية، يؤلف هذا الوعي المعرفة البنيوية للظاهرة. ووظيفة التنظير البنيوي هي السعي لاكتشاف هذه الواقعية، والبحث فيها، وتسخيرها في التعليم.

البنية Construct

في مقابل التكوين والتنظير البنيويين، يؤلف الكيان المادي المتحقق كمحصلة لحركة هذه المقومات، البنية Construct، وهو المصنَّع الذي يسخر كأداة في إشباع الحاجة. فكما أن اختيار المقومات، وإفعالها من قبل الفرد، يهدف أصلا لتحقيق البنية للوجود، فإن هذا التحقيق لا يتم مالم تكن هناك بنيوية فكرية، منها ما هو ظاهر للإدراك، ومنها الآخر الباطني، مما يجعل تحقيق البنية ممكنا. وهنا مصدر العلاقة بين البنية والبنيوية وترابطهما الجدلي: فحينما تكون البنية هي واقعية الوجود في الزمان والمكان للمقومات الفكرية والمادية، ومحصلاتهما ككيان قائم ومقترن بوظيفة اجتماعية. تؤلف واقعية البنيوية، من جهة أخرى، تلك الحالات من المعممات والمتكررات والمتشابهات لمختلف المقومات والحركات - الثوابت والاطراديات - التي لا تتحدد بزمان أو بمكان.

والتنظير البنيوي هو المعرفة بهذه الثوابت والاطراديات، الظاهرية والباطنية، التي تنظم بموجب مفاهيم عقلانية واضحة.

لا يمكن أن نحقق توليداً مصنّعاً للوجود، ما لم تكن هناك معرفة لبنيويته، وفيما كانت هذه المعرفة في الإنتاج التقليدي، تتألف من بنيوية بدائية وحدسية، فإن المعرفة المتوفرة للفكر المعاصر، في مختلف مراحل الإنتاج، متقدمة وعلمية، ومتوسعة، إلا أنها لا تؤلف منظومة بنيوية منظمة، بل تظهر للفرد، خارج اختصاصه، غير متجانسة ومتجزئة، ولذا فهي محيرة ومربكة للفكر. وبقدر مالها من علاقة بتنظيم بيئة البنية التي أفسدت، بقدر ما تظهر كإشكالية فكرية.

٤- الإنتاج التقليدي والمعاصر

منذ أن ظهر الإنسان العاقل، تمكن من تحقيق مصنّعات، ومنها العمارة، التي تتصف بكفاءات عالية، ومتوافقة مع متطلبات البيئة الاجتماعية والطبيعية، وترضي الوظائف التي كانت قد صنعت من أجلها. وقد اتصف تعامله معها- أي التلقي- بنفس الكفاءة. وكان هذا في مختلف العصور ومختلف أصقاع العالم، حتى ظهرت المعاصرة، ومعها التشخص والميكنة. فتحول جلّ إنتاج المصنّعات إلى تبادل سلعي، وبهذا التحول ظهرت الحداثة، فأحدثت تغييرا جذريا في إنتاج العمارة، وفي الموقف الفكري منها.

ففي المجتمع والإنتاج التقليديين، كان الفرد في مختلف مراحل الإنتاج: الرؤيوية والتصنيع والتلقي، مؤديا جيداً. فالحرفي كان رؤيويا ومصنّعا جيدا، والمتلقي: سواء كان مقامه حاكما أو تاجرا أو فلاحا، وسواء كان من سكان الريف أو الحضر، كان يحقق أداء متبادلاً جيدا في المقابل.

إذن، علينا أن نسأل: كيف تمكنت تلك الحضارات المختلفة، من تحقيق هذه الكفاءة في التصنيع، وهذا التعامل الجيد مع المصنّعات؟

إن الجواب على هذا يمكن اختزاله بقولنا: إن الإنتاج في المجتمع التقليدي كان ينتهج سلوكيات ومعرفة تقليدية، والإنتاج المعاصر ينتهج سلوكيات ومعرفة معاصرة، والفرق جوهري بين الاثنين.

الإنتاج التقليدي

يتمتع الإنتاج التقليدي في مختلف المجتمعات، بمعرفة متوازنة بمختلف المقومات. وسبب هذا التوازن هو بطء التطور المتحقق في كلا المحددَين: المطلب الاجتماعي والتقانة الاجتماعية. ولذا

كان التغير المتحقق في المحصلات وتعاقب شكلياتها جزئيا، وظهوره في تعاقب بطيء، حيث يمكن للفرد المؤدي أن يتأمل هذه الشكليات ويتعرف عليها، ويوافق سلوكياته معها، ويقارن سلوكياته مع الفرد الآخر، ويقيم جدواها، وهذا يعني أنه كان في وسع الفرد عامة أن يلم بالمعلومات المناسبة ليتمكن من أداء مناسب مع المصنّعات، لا في مختلف مراحل الإنتاج فحسب، بل في مختلف مراحل امتداد سيرة حياته الخاصة كذلك. فما يحصل عليه من خبرة، تتراكم مع مرور الزمن، ولاتتعرض إلى تغيرات جذرية فجائية. وهكذا يقدم على إجراء تعديل مناسب، أو يهمل ماهو فاسد وأخرق منها. ويعني هذا أن الإنتاج التقليدي كان يتمتع بآلية التصحيح الذاتي والمباشر في تحقيق نهج سلوكيات مجدية، وتأمين إشباع مناسب للحاجة.

الإنتاج المعاصر

ظهرت علامات العصر النهضوي، في مجال العمارة في مطلع القرن الخامس عشر، حينما ظهر للوجود المعمار المتشخص. فحدث تغيير جذري في المجتمع، في الفكر وفي العلاقات الإنتاجية، وربما كانت أهم مقومات المعاصرة هي :

أ- **ظهور الطباعة** : بظهور الطباعة انتشرت المعرفة، بين الطبقة الوسطى على وجه الخصوص أولا، ومن ثم بين الطبقات الدنيا. بهذا الانتشار زال - أو خف إلى حد بعيد- احتكار المعرفة من قبل سلطة اللاهوت. وتبعا لهذا، تهيأت الظروف الفكرية لتوسع التشخص في المجتمع، وكان المعماري من أول المتهنين الذي ارتقوا إلى هذا المقام.

ب- **ظهور العلمانية** : أي تحرير فكر المجتمع وإدارة تنظيمه من هيمنة الفكر اللاهوتي ومنظماته، فقد أدى هذا إلى منح أهل الفكر والطليعة حرية التعامل مع الظواهر من موقف موضوعي، دون التزام بالمفاهيم اللاهوتية والتحدد بفكرها. ومن هنا تقدم فكر الإنسان نحو العلم بمفهومه المعاصر، في موضوعيته وإجراءاته الصارمة، ونهجه الناقد لذاته. فظهرت علوم الفيزياء، والبيولوجيا، وطبقات الأرض، وبعد هذا علوم الاجتماع والاقتصاد والألسنية، وغيرها. كما ظهر الفكر الفلسفي التنويري، ومفاهيم حقوق الإنسان والديمقراطية في السياسة وفي إدارة تنظيم شؤون المجتمع.

جـ- **التشخص Individuation** : منح ظهور البرجوازية حرية التشخص، وبالتحديد بظهور المعماريين الفلورنسيين: فيليبو برنليسكي (١٤٤٦-١٣٧٧)، ومن بعده ليون باتيستا البرتي (٧٢-١٤٠٤)، أي منح الفرد المعمار حرية التفرد كفكر، مما جعله غير مرتبط أو محدد بالمرجعية القائمة، الأمر الذي أدى إلى توليد مرجعيات متشخصة متمايزة.

فأخذ الفكر الجديد يبتدع ويتنافس في عرض خصوصياته، لا يتحدد بالمرجعيات الفكرية القائمة، وإنما يبتدع الجديد منها، ويضيف إليها، في تطور متسارع متنافس. وتبعا لهذا، أصبح المتلقي عاجزاً عن التحاور مع المعمار بقدر اختلاف مرجعياتهما. وكانت هذه بداية الفجوة الفكرية بين المعمار والمتلقي، أي بعد ما تعددت المرجعيات واختلفت. فنقل هؤلاء المعرفة من كونها تجريبية حدسية، كما هي عند الحرفي المعمار، إلى معرفة تجريبية قياسية، كما ظهرت خاصة عند أندريا بلاديو (١٥٠٨-١٥٨٠). وانتقل المعمار المتشخص من مقام الحرفي إلى مقام المعمار الأكاديمي، وارتقى إلى موقعه الاجتماعي من الطبقة ما دون الوسطى إلى مقام الطبقة الوسطى. احتكر المعمار من موقعه هذا الرؤيوية في الإنتاج، كما فقد تماسه مع المادة، في حين زال دور الحرفي، وظهر كعامل دون أن يكون له دور في الرؤيوية. وبهذا التغير الجذري في دور الفرد المؤدي، جرد من دوره الرؤيوي، كما فقد المعمار المعاصر تماسه المباشر مع المادة، وربما كان جون رسكن Ruskin (١٨١٩-١٩٠٠) أول من انتبه لهذا الخلل في الإنتاج.

د- تسارع تطور المعرفة وتقانة الإنتاج كما ونوعا: مما أدى إلى إحداث مرجعيتين في المجتمع: مرجعية التخصص (المعمار)، وفي المقابل مرجعية المتلقي، بين مختلف المستويات في التفاضل الاجتماعي.

الحداثة

وهكذا فقد أدى ظهور العصر النهضوي إلى تغير جذري في العلاقات الإنتاجية، فظهور المكننة أدى إلى تغير أكثر جذرية في هذه العلاقات. وإن أدى ظهور الشخص إلى عزل المعمار الأكاديمي عن مرحلة التصنيع، فإن العلوم المعاصرة، بسبب تزايد كمياتها وسرعة توسعها وتنوعها، أحدثت تخصصاً متصاعداً ومركباً مما أفضى إلى تجزئة وظيفة المعمار، كفكر وممارسة. وربما كانت أهم المتغيرات التي كانت السبب في ظهور الحداثة، هي:

(١) توسع الاختصاصات: أخذت العلوم في مختلف المجالات تتطور في العصر النهضوي، فازداد وتسارع هذا التطور، وظهرت علوم جديدة أخرى، وأدت متطلبات التعامل مع هذه العلوم، في اكتشافها وتطويرها، إلى ظهور التخصص المكثف، الذي أدى بدوره، وبتفاعل معه، إلى تسارع تطور تقانة إنتاج العمارة. وبقدر ما تقدمت العلوم فقد توسعت الاختصاصات وتجزأت، ويتمثل هذا التجزؤ في ظهور المهندس الإنشائي والكهربائي والصحي والصوتي والمساح وغيرها من أدوار في الإنتاج.

لم يقف هذا التخصص في عزل الفرد عن الجزئيات الأخرى في الإنتاج، بل تم عزل الفرد بسبب المتطلبات المعرفية للاختصاص الجزيئي، عن كثير من متطلبات المجتمع وكثير من مقومات

مرجعياته. فاصبح اغلب هؤلاء الافراد المتخصصين يجهلون المتطلبات الواقعية والمعلوماتية لمعاش الفرد المتلقي، وكذلك متطلباته الحسية العاطفية، أي فقدت هموم هؤلاء ارتباطها المباشر مع متطلبات الضمير الاجتماعي. كما أدى هذا الاختصاص، بسبب متطلباته المعلوماتية المكثفة والمجهدة، إلى إهمال التعرف على تاريخ اختصاصه، ومن هذا الموقف الفكري اللا تاريخي أهمل التعرف على تاريخ مجتمعه وحضارته.

مع ذلك، ظهر بين هؤلاء المتخصصين من تمكن من التوفيق بين متطلبات الاختصاص ومتطلبات إنسانية الفرد ومتطلبات المجتمع عامة، أي لم يعزل ذاته وضميره ووجدانه عن ضمير المجتمع، وبقي يتعاطف معه كما كان الحرفي سابقاً، في المجتمع التقليدي. ومن هنا ظهر في المجتمع المعاصر صنفان من ذوي الاختصاص : العالم المثقف والذي يتعاطف مع وجدانية المجتمع، والآخر، وهو التقني، الذي يتمثل همه الأول في إتقان دوره التقني.

يتسم توزيع العمل المتخصص بعزل المؤدين، في المراحل الإنتاجية الثلاث، مما يؤدي إلى فقدان شفافية العلاقة بين مراحل الإنتاج، واحتقان تسرب المعلومات بينها. كما أدى التطور العلمي إلى توسع المعلومات وتنوعها وزيادة وفرتها أسيًا، ومن ثم إلى إغراق فكر المؤدي، فتحقق تبعا لذلك عزل فكره في اختصاصات ضيقة ليتمكن من أداء تعامل كفء، وصح هذا سواء كان المؤدي : رؤيويا أو مصنعا أو متلقيا.

(٢) الميكنة في الإنتاج : أدى استحداث الميكنة في الإنتاج إلى فقدان العلاقة السبريانية Cy-bernatics في التصنيع، أو تخفيفها أو تقطيعها. تؤلف السبريانية تعاملا متأصلا في التصنيع الحرفي اليدوي، إذ إن هذا الإنتاج يستند أصلا إلى العلاقة الآنية الحسية في تغير المادة من حالتها الخام إلى مصنّع. ويعني هذا أن بعض مراحل التصنيع فقدت بعضا من العلاقة المباشرة والآنية بين فكر المؤدي المصنع، والتغير الحاصل في المادة الخام. إن وجود هذه العلاقة أو غيابها يؤلف جوهر التباين بين التصنيع اليدوي والتصنيع المميكن.

(٣) احتقان انسيابية المعرفة بين مراحل الإنتاج : ومع تقدم الإنتاج المعاصر، وتكثف الاختصاص، ازداد تبعاً لذلك احتقان السدادات بين المرحلتين الأوليين، الرؤيوية والتصنيع. إن احتقان انسيابية المعرفة بين المراحل يعني انسدادها عن مرحلة التلقي. لذا أصبح المتلقي مستهلكاً أمياً، أي أصبح بمعزل عن الفكر الرؤيوي للمعمار المصمم، وكذلك عن مختلف الاختصاصات والتقانة المتقدمة والمتشعبة والمتحققة في مرحلة التصنيع. وبهذا الدور في الإنتاج، فقد المتلقي دوره في تهيئة تغذية مرجعة أو مرتدة مناسبة إلى المرحلتين الأوليين. وبهذا فقدت الوظيفة الاجتماعية لتهيئة التغذية المرتدة تماسها مع واقعية التلقي، واستلب المتلقي عن دوره

الخلاق في الإنتاج، وأصبح متلقياً يجهل المعرفة المسخرة، أي أصبح متلقياً معزلاً وأصماً. بل أكثر من هذا. فكلما تفاقم الاختصاص وتركب، وكلما انتقلت وظيفة تهيئة التغذية المرتدة إلى هؤلاء المتخصصين، أصبحت تهيئة البحث والمعرفة المتطلبة لهذه التغذية تصدر من موقف رؤيوي ومُصنّع، وليس من موقف متلق. ومن هنا أصبح المتلقي يتعامل مع مُصنّعات تقدم له كبدائل جاهزة، لا مع مصنعات يتعين أن يكون له دور في تصور تصنيعها وكيفية تسخيرها في تلبية حاجاته. ولقد استحدث جهاز متخصص، وهو الإعلان التجاري، وظيفته توجيه هذا المتلقي وإغراؤه لاختيار هذه البدائل الجاهزة، والتي تتوافق أكثر مع متطلبات المُصنّع والرؤيوي، وتخضع للنظام «السوقي» أكثر من اهتمامها بالمتطلبات الحقيقية للمتلقي.

(٤) زيادة النفوس : إن التطور العلمي في مجال صحة الفرد وطبابته، إضافة إلى زيادة توفر الطعام، أدى إلى زيادة نفوس البشر زيادات أسية لم يكن الفكر القيادي للمجتمع، السياسي واللاهوتي والعلماني، قادراً على الوصول إلى حلول جذرية، تنظيرية وعملية لها، لمواجهة متطلبات هذه الزيادة، مما أدى إلى إغراق البيئة الريفية والحضرية بعمارة وقتية غالبها أخرق، تفتقد التصور لبقاء دائم.

وأدت هذه العوامل وغيرها، إلى فقدان الآلية الذاتية لملاحظة الخلل الحاصل في التصنيع في الوقت المناسب، وبعد فوات تعاقب دورات إنتاجية متعددة، مما أدى إلى تسخير استراتيجيات فاسدة في الدورات اللاحقة، ولذا تكرر الخلل وتفاقم. ففقد الإنتاج عامة قدرته على تحقيق توازن مناسب في تلبية أو إشباع الحاجات الثلاث. كانت هذه بعض مقومات الحداثة التي تكيّف العلاقة بين المعمار والمتلقي أكثر من غيرها.

الفكر المعماري الدولي

ظهرت معالم الحداثة في أواخر القرن الثامن عشر، حينما استجدت طرائقية جديدة في تصنيع الحديد الصب. وظهرت أولى محصلاته في تصميم الجسور والبيوت الزجاجية، في انكلترا وهولندا وألمانيا وفرنسا وغيرها. وبعد هذا بقليل ظهر التصنيع الميكن، وقد تبلورت هذه التقانة في منتصف القرن التاسع عشر، وتمثلت في بناء القصر البلوري في لندن ١٨٥١. وقبل انتهاء القرن التاسع عشر، انضم الكثير من قادة الفكر المعماري للحداثة إلى مفاهيم المجتمع الرفاهي، وإلى تبني عمارة تدعم هذا المفهوم وتتوافق معه خاصة بعد الحرب العالمية الأولى. كان هذا فكراً عقلانياً، علمياً، يسارياً وعلمانياً، ولم يلتزم بالتكوينات الشكلية للطرز السابقة لعدم توافقها مع متطلبات التصنيع الميكن لاغياً معها أيضاً الاهتمام بالمتطلبات الإقليمية وخصوصياتها. وقد اعتمد تصورا يفترض أن في قدرة الميكنة تجاوز كل هذه المتطلبات، باعتبار

أن متطلبات الفرد المعاصر اصبحت متشابهة، وأنها متساوية في غالب حالاتها، كما يتمثل ذلك في النقل والاتصال عن طريق القاطرات والبواخر والطائرات، وغيرها. وهكذا أضحت دعوة الحداثة عمارة دولية متشابهة، إذ كان الاعتقاد المعماري الحديث السائد - لدى الطبقة المثقفة الأوروبية عامة وخاصة اليسارية منها - أن الحداثة، المتضمنة للإنتاج الميكن، والمفاهيم الاشتراكية عموماً، ستؤمن الرفاهية والرعاية الاجتماعية، ضمن تصور زمني معقول للجميع، وفي مختلف أرجاء العالم.

ويعني هذا - وفقا لافتراض فكر الحداثة - تساوي الشعوب في متطلباتها وإمكانات تلبية حاجاتها، ولذا لم يأخذ هذا الموقف النظري بعين الاعتبار الخصوصية الإقليمية والثقافية والحضارية والصناعية وخصوصية تحديد الهويات الإثنية والوطنية والتراثية.

لقد أنجزت العمارة الحديثة الدولية ثورة فكرية تقدمية إنسانية، إلا أنها في موقفها الإنساني الشمولي هذا، تجاهلت الخصوصية الإقليمية، وهنا مصدر سلبية موقف الحداثة والعمارة الدولية.

إن استحداث شكل مبسط في مظهره الخارجي، خال من التنويع للتكوين الشكلي، ولا يراعي خصوصية المكان أو حاجاته الرمزية، ولا يسبب عمارة ملوثة في الوقت ذاته، لا يمكن تحقيقه إلا من قبل معماريين ذوي كفاءات متميزة جداً. لذلك نرى - بعد مضي حوالي عقدين من الزمن على الحرب العالمية الثانية، وبعد أن انتشرت مفاهيم العمارة الحديثة الدولية وتوسعت إلى مختلف ارجاء العالم لتمارس من قبل معماريين أقل كفاءة - أن هذه الممارسات أدت إلى انتشار بنيات مملة، لا تراعي ولا تشبع متطلبات خصوصية هوية المجتمع أو المتطلبات النفسية للفرد، بل أصبحت البيئة المعاشة التي أنجبتها، في كثير من المدن، من الأسباب المباشرة للكآبة، وبالتالي للإجرام. فقد قام ساكنو هذه المنشآت، في حالات كثيرة، بالعبث فيها وتخريبها عمداً.

لقد حقق فكر الحداثة عمارة متميزة جداً، أصبحت محصلاتها تؤلف روائع التعمير المعاصر، ابتداء بعصر القصر البلوري في انكلترا في منتصف القرن التاسع عشر، وما تمكنت من تحقيقه من تصنيع وتنظير جماعة الـ (فرك باند) في ألمانيا، وبعدها جماعة الـ (باوهاوس). سعت هذه المدرسة إلى ربط ممارسة التصنيع اليدوي الحرفي مع الميكن على حد سواء، وهنا كان مصدر موقفها الرجوعي والطليعي. مع ذلك، حققت شكليات معمارية وتصنيعية متوافقة مع متطلبات الميكنة. لذا كان لتجاربها وإنجازاتها، ولايزال، تأثير جذري في التصنيع المعاصر الميكن. فتوسعت مفاهيم الحداثة وظهرت بممارسات متميزة حققها قادة هذا الفكر، ومن بينهم كوربوزيه (١٨٨٧ - ١٩٦٥) Le Corbusirer والتو (١٨٩٨ - ١٩٧٦) Aalto وميز فان در رو (١٩٦٩ -

١٨٨٦) Mies van der Rohe. إلا أن هذه الروائع التي تحققت بقيت نادرة بمعزل عن عموميات التعمير.

إن أقلية من المعماريين في العالم العربي يتمتعون بكفاءات وقدرات متميزة، تمكنهم من تحقيق عمارة حساسة ومتعاطفة مع وجدانية المجتمع.

ومن بين هؤلاء القادة: حسن فتحي من مصر، ومحمد مكية من العراق، وراسم بدران من الأردن، ونبيل طبارة من لبنان.

ما بعد الحداثة

كان لابد - إذن- أن يتقدم فكر معماري آخر ليقابل سلبيات فكر العمارة الحديثة الدولية. تبلور هذا الفكر في اتجاهات متعددة، لعل أهمها العمارة «المقطرنة»، أي الخاصة بقطر معين. وقد نشأ هذا الفكر أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة. سعى هذا النهج إلى «قطرنة» الشكل المعماري، وتطعيمه بمعالم محلية بهدف التنويع وتجنب الرتابة، واستحداث الخصوصية المحلية خاصة، ومعالجة المتطلبات المناخية والجيولوجية الإقليمية. ويتمثل هذا الموقف المقطرن في عمارة كارلو سكاربا Scarpa في إيطاليا، واوسكار نماير Niemeyer في البرازيل، وكنزو تانكي Tange في اليابان، ولي كان Louis Kahn في أمريكا. ولم يهدف هذا النهج إلى تجاوز مفاهيم العمارة الحديثة الدولية، الشكلية منها، والتي تخص الرعاية الاجتماعية.

برز فكر آخر في الستينيات تصدره المعماري والمنظر الأمريكي روبرت فنتوري Venturi، والذي رأى الحداثة الدولية، كموقف فكري، غير قابلة للإصلاح، لأن أطروحاتها ترفض التنويع والتعقيد المركب في التكوين البصري، وبين فنتوري انه يمكن تحقيق التكوين الشكلي بإدخال معالم من موقف تأملي قد لا يكون بالضرورة عقلانياً، ودعا إلى تحرير الشكل من مقومات إحداثاته الجدلية اصلا، بل أكد بإيجاز اعتماد الاقتطاف الحر، لذا كان موقفاً لا عقلانياً «عملية تلزيق». من هذا الموقف النظري نشأت عمارة ما بعد الحداثة. وسرعان ما فتحت الأبواب أمام التعامل الحر مع شكلية الشكل، جاعلة إسقاط معالم ملتقطة من مختلف الطرز والعهود ولصقها أمرا مباحا ومشروعا. فأعمال فنتوري Venturi نفسه ومايكل جريفس Graves، مثلا، ادلة جلية على هذا النهج التنظيري وممارسته. وامتد هذا النهج بسبب إمكانات الربح المتصاعد، وظهر فكر معماري ميال للقبول والإذعان لاستحداث عمارة مبهرجة، وهو فكر لا يبالي بتوظيف قدراته لتأمين عمارة متوافقة مع متطلبات الوجدان الاجتماعي. ويتمثل هذا ببعض ممارسات كممارسات ريكاردو بوفيل Boffil في أسبانيا، وباولو بورتوكيزي Portoghesi في إيطاليا، وريتشارد مور

Moore في امريكا، وغيرهم كـ (ياسوفومي كيجيما Kijima وتشارلز جنكز Jencks وتوماس سميث Smith وماريو ريدولفي Ridolfi) وهكذا، انزلق الفكر المعماري القائد لما بعد الحداثة نحو موقف لا يراعي وجدان المجتمع، ولا تهمه مسألة التوافق مع متطلبات التصنيع الميكن.

مع ذلك، تمكن هذا الاتجاه من إضفاء التنويع على التكوين الشكلي بما يؤمن إشباع الحاجة الاستطيقية وإظهار الخصوصية للفرد والمجموعة. وهو إشباع الحاجة الاستطيقية وإظهار الخصوصية للفرد والمجموعة. وهو إشباع أو تلبية لحاجتين انسانيتين ضروريتين لا جدال فيهما. كما أن اللاعقلانية التي اعتمدها في ممارساته وتنظيره، تشبع متطلبات ردود الفعل لما بعد الحداثة التي ظهرت ضد سلبيات الحداثة، بما في ذلك التلوث البيئي والتلوث المعماري.

العالمية والعولمة

مع تقدم التقانة في الإنتاج، وظهور الطباعة وظهور المعرفة العلمية المعاصرة، وحصول زيادة الفائض في الإنتاج، تكونت إمكانات لدى بعض الدول الأوروبية، مكنتها من الهيمنة على أمم أقل منها كفاءة في إدارة شؤونها، وطرائقية التصنيع لديها، بقدر ما كانت هذه الأخيرة، أو لم تزل، منكمشة في قروسطيتها. وهكذا تمكنت هذه الدول الأوروبية، وعلى نطاق عالمي، من استحداث الاستعمار العالمي. وقد تزامن مع هذا الاستعمار ظهور المفاهيم الإنسانية والليبرالية وحرية انتشار المعرفة، لذا نجد عند تعامل هذين الجانبين، المستتبِع والمستتبَع، في هذه العلاقات على النطاق العالمي، تناقضا متأصلا في علاقاتهم.

ادت هذه العلاقات الدولية غير المتوازنة إلى استحداث مفهوم المركزية الأوروبية/الغربية، وهو مفهوم اعتبر الحضارة الأوروبية أساس التطور الحضاري عامة. وقد سخر المستعمر الأوروبي مفهوم المركزية الأوروبية لدعم هيمنته واستتباعه للآخر، ومنحه شرعية إعلامية. يرجع سبب تكوين فكر المركزية الأوروبية إلى التفوق العلمي والفلسفي والإنساني الذي حققته أوروبا منذ بداية العهد النهضوي، وبقدر ما تمكنت من تجاوز قروسطيتها ومقارنة هذا مع الفكر القروسطي المستوطن في الأقطار المحيطة بعالمها والمتخاصم معها، أي العالم الإسلامي خاصة، الذي كان ولم يزل يتخبط في قروسطيتها.

إذن فإن المركزية الغربية كموقف تؤلف من أي عالم سواها موقفاً متعالياً، أحياناً واضح ومصرح به مباشرة، وأحياناً أخرى مستتر ومخفي، ولذا فإنها لا تخلو من تعصب ديني وإثني، ومن نظرة عنصرية وشوفينية يقينية، وتمتد مواقفها اللاموضوعية المتحيزة فتشمل حتى المأكل والملبس وغيرها من مظاهر خصوصية الثقافة Culture.

ويكمن وراء مختلف صيغ الاستتباع، الاستعمار بصيغه القديمة والمستحدثة، هذا التناقض المتأصل في تكوين العقل الذي ينظمه والذي يستأثر بمنافعه. ولا يستثنى تكوين العولمة من هذا التناقض، بل يظهر فيها هذان المتناقضان أحيانا المتنافر والآخر المتداخل والمكمل. ولذا عند مواجهة العولمة، يتعين علينا أن نميز بين هذين المتناقضين، وإن تبدلت مظاهرها وتنوعت.

لقد ظهرت العولمة في مجال العمارة كمحصلة لاندماج النهج اللاعقلاني الذي ابتدعه نهج مابعد الحداثة، والذي روج لتحرير الشكلية من متطلبات التقانة، مع ظهور مفهوم السوق الحرة، وامتزاج هذين الموقفين، مع ظهور المتغيرات الأخرى التي أشرنا إليها، مما أدى إلى إرباك الفكر المعماري عامة. فانزلق الكثير من الفكر المعماري القائد إلى ممارسات شكلية، كما لو كانت مهمة العمارة تنحصر فيها. ليس هذا فحسب، بل أخذ نهج آخر، وفي عزلة فكرية، يمارس عمارة مبهرجة تلبي متطلبات السوق الحرة التي ظهرت مع اقتصاد العولمة.

فانتقل الكثير من هموم القادة الطليعيين من معالجة الإسكان ومشاكل الرفاه الاجتماعي، إلى تلبية متطلبات الرأسمال الفني وعرض بهرجته، كما ركزت على التعبير عن خصوصيات الذات الاستعراضية. فأصبح من غير المهم مواجهة إشكالية التلوث البيئي والسكاني والذوقي، وانشغل في رؤيوية عبثية لايتجاوز هدفها كثيرا من الزهو. ويتمثل هذا الفكر بأعمال فيليب جونسون Johnson المتأخرة، وبيتر ايزنمان Eiseman وفرانك كيري Gehry وبرنارد تشومي Tschumi ودانيال ليبيسكند Libeskind وزهاء حديد Hadid، وقد ظهر تنظير يدعم هذه النزعة العبثية ويتمثل بما يكتبه مؤخرا تشارلس جنكز Jencks.

ففي بحث العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة، يتعين أن ننتبه إلى أن الطراز الأخير، باعتباره موقفاً فكرياً من العمارة وممارسة لها، ما هو إلا مرحلة ضمن الحداثة وامتدادا إلى تشعبات ظهورها الفكري، وهو أحد ردود الأفعال ضمن تطورها. وقد تظهر مواقف أخرى ضمن الحداثة: امتدادات لوظائفها وتنوع لشكلياتها، أو ردود أفعال معاكسة واستحداثات جديدة، إلى أن تتقدم الحاجة الاجتماعية والتقانة التي تتولد معها نحو مفهوم جديد للعمارة. والعولمة في مجال العمارة هي إحدى هذه التطورات التي لم تزل في مهدها، وهي تتصف بمقومات إيجابية وسلبية في الوقت عينه، أسوة بالمصنّعات الأخرى التي تسوقها. وإن اصطلحنا على صيغها الإيجابية بالعالمية، باعتبارها تسعى لتحقيق وظائف متقاربة لعقلانية الحداثة وامتدادا لها، سنصطلح على سلبياتها بالعولمة - باعتبار هذه الحركة لها سلبيات من نوع جديد، إضافة إلى امتداد نهج لا عقلانية ما بعد الحداثة فيها - لنتمكن من تمييزها عن العالمية.

تتصف العالمية، International بالانفتاح على تعميم المعرفة دوليا، وذلك بانتقال العلوم وتقانة الإنتاج والفنون كالسينما والمسرح واللباس، عبر الحدود القومية والاثنية. وتتضمن مقوماتها قيم مفاهيم الديمقراطية وحقوق الإنسان واحترام القانون وحماية البيئة. لذا أصبح الانخراط في تحقيق العالمية وانتشارها وتطوير مقوماتها أساسا للتقدم الحضاري المعاصر، وبات الوقوف خارجها، أو بمعزل عن تياراتها العلمية والفنية والإنسانية، يعني العزلة والتخلف عن التقدم الفكري الذي حققته المعاصرة والحداثة.

أما العولمة Globalization بمفهومها السلبي، فهي رغبة الدول المتقدمة في السيطرة على بقية العالم بأجمعه والتحكم في مصير مختلف أقطاره، أي أنها الوجه الجديد للاستئثار بمصادر العالم واستتباع الشعوب لها. ولكي تتمكن من تحقيق صيغة الاستتباع التي هي بصدد تأسيسه، أخذت تسلب وعي الفرد المعماري المحلي من خصوصيته، وإبعاده عن هموم مجتمعه، والهيمنة على قدراته الابتكارية والتعليمية في مجابهة هذه الهموم، وهذا عن طريق إلهائه في تكوينات شكلية لا عقلانية ومبهرجة، دون الخوض في هموم حاجات مجتمعه والتعاطف مع وجدانيته. فهي امتداد لسلبيات الحداثة كما لسلبيات ما بعد الحداثة، لذا تفرغ -عن قصد أو غير قصد- هوية المعمار الممارس والأكاديمي من ارتباطاتها الوطنية والمحلية.

وقد سخرت ثقافة الصور، التي تظهر في مجلات تعرض شكليات عمارة مستوردة لتحقيق أهدافها السوقية (أي المرتبطة بالسوق)، خاصة بعد أن تمكنت من إسقاط الحدود التجارية. وتهيىء ثقافة الصور شكليات مستوردة، جاهزة، ومعرفة سطحية مكتفية بذاتها، ولذا فإنها تؤلف إغراء إهمال التعرف على واقعيات مقومات الحاجات والتقانة، وضروريات إفعالاتها. لذا فإنها تهيىء الفكر ليواجه الشكليات كمحصلات جاهزة، دون إنفاق جهد للتعامل مع مختلف مقوماتها، أو الخوض في هموم وتقانة توليد شكلياتها، وواقعيات ظروف توليدها. فهي صور سهلة المنال، تروج عن طريق مجلات متخصصة وإعلام مثير خداع يهيىء موقفا ينخدع ببهرجتها، ولذا لا تعرض للنقد والفحص. فأخذت الأوساط الأكاديمية والممارسة عامة تتداولها، وتستنسخها دون جهد فكري كبير، مما جعل أغلب الممارسة والتعليم تلقينا واستنساخا، بمعزل عن واقعية المتطلبات المحلية. لقد انجرف أغلب التعليم الأكاديمي عامة إلى درجة كبيرة، وفي عالمنا العربي خاصة، في هذا الابتذال التعليمي وغيبة الموقف من الوظيفة الإنسانية للعمارة، والتي تفترض تلبية متوازنة للحاجات الثلاث.

وتقابلها العالمية، بل تنافسها وتخاصمها أحيانا، وتتداخل معها أو تختفي وراءها أحيانا أخرى. إذ تسعى العالمية لنشر المعرفة العلمية والفنية والإنسانية والليبرالية، وهي بهذا تحقق امتدادا للإنسانية التنويرية والليبرالية البرجوازية على نطاق عالمي متجاوزة في هذا الحدود

السياسية والثقافية. ولذا تتضامن العالمية مع الموقف المحلي والقومي، الأكاديمي والممارس، وتدعمه بقدر ما يطمح إلى مواجهة الهموم المحلية مسخرا المعرفة والقدرات العالمية بهدف تحقيق خصوصية المحل وإغنائها، ورفعها إلى مستوى الدولي، والحفاظ على البيئة المحلية، والإسهام في التنويع العالمي وتكوينه وتطويره. فبينما تسعى العالمية، والموقف المحلي المتضامن معها، إلى تثاقف المعرفة في مختلف مجالاتها، وبذلك توسع عالمياتها وتغنيها تنويعا. فإن العولمة في المقابل، تسعى إلى اختراق الثقافة المحلية وإغمادها بهدف استتباعها.

والتثاقف يعني التذاوت المتبادل بين المعرفة والعاطفة، ويتحقق على ساحة الاعتراف المتبادل بينهما، أي الاعتراف بحق النقد والاختلاف، وهي ممارسات فكرية لابد أن يقدم عليها المؤدي في أي موقع من مراحل الإنتاج، سواء كان أكاديمياً أو معماريا ممارساً أو تاجراً أو ربة بيت. وهنا تظهر الوظيفة الطليعية لدور الأكاديمي والمعماري الممارس في التثاقف مع المعرفة العالمية والاندماج فيها وتنويعها والإسهام في تطويرها.

لذا، لا يتحقق التثاقف العالمي إلا على قاعدة الندّية بين ما هو عالمي ومحلي، فيما يكون النقل والاستنساخ حالة من الاختراق للثقافة المحلية واستلاب فكرها الفعال، والتعامل مع العولمة من موقع دوني. وبقدر ما يكون تعامل الممارس دونيا نحو العولمة، أو منكمشا في محلياته، ومرتهبا من الحداثة والعالمية، يكون قد أبطل تعامل التثاقف العالمي.

٥ - إفساد العمارة وتلوثها

إن وظيفة العمارة هي تلبية ثلاثة أصناف من الحاجة : النفعية والرمزية والاستطيقية، ويصيغ متوازنة، ويُسخر المصنّع كأداة في إشباع هذه الحاجات، ويتحقق هذا في صيغتين من الحوار :

١ - يتحقق حوار جسدي حينما يتم تماس جسدية المصنع، مع بدنية المتلقي عند سد متطلبات حاجة ما، كجلوس الفرد على كرسي، أو احتماء جسده تحت سقف مأوى، أو حماية ممتلكاته كالطعام والأثاث في بنية مخزن.

٢ - يتحقق حوار تذاوتي حينما تحمل المصنّعات مؤشرات معلوماتية وحسية، لإحداث حوار بين المرسِل، وهو الرؤيوي والمُصنّع، وفي المقابل، المرسَل إليه وهو المتلقي. هناك صيغتان للحوار المتذاوت :

١ ـ ٢ : الحوار الأحادي، اللاامتماثل : وهو الذي يهدف لنقل معلومات معرفية إلى المرسل إليه، كإعلامه بأن حيزا معينا أعد لتلبية وظيفة النوم، أو بنية أعدت لتؤدي وظيفة ملعب، أو أن علما مايشير إلى بلد معين. وعند تحقيق هذا الإيصال من المعلومات تنتهي وظيفة الحوار.

٢ - ٢ : الحوار الازدواجي، أو التماثل : يفترض هذا الحوار تداوتا متبادلا بين الطرفين، ويتحقق هذا حينما يتم نقل حس عاطفي ووجداني في كلا الاتجاهين، بين المرسل والمرسل إليه. يفاعل المرسل حس الآخر المرسل إليه عن طريق المؤشرات التي تحملها المعالم، فيتعاطف هذا الأخير مع عاطفة الأول. وتكون حسية الذات المرسلة قد نقلت إحساسها إلى المتلقي (المرسَل إليه). ويتمثل هذا في تداوت حسية المرسَل إليه مع جمالية شكلية المُصنع مثلا. وفي المرحلة اللاحقة من الحوار، يتقدم المرسَل إليه (المتلقي)، ويعبر عن إحساسه إلى المرسل، وبهذا التعبير يصبح المرسل هنا المرسل إليه، ويأخذ المرسل إليه دور المرسل. ويتمثل هذا الحوار المتداوت عند تحقيق تجاوب متناوب ومتبادل بين المصنّع بصفته مرسلا تارة ومرسل إليه تارة أخرى، والمتلقي بصفته مرسلا إليه تارة ومرسلا تارة أخرى. ومن خلال هذا الحوار المتبادل، وعن طريقه، يتحقق التضامن الوجداني في المجتمع، حينما تسخر العمارة كواسطة حسية بين أفراد المجتمع، بأدوار متناوبة : كمرسلين ومرسل إليهم. هكذا كانت وظيفة العمارة في المجتمع التقليدي، ولذا كان يتحقق تعديلها وتطويرها كمحصلة لهذا الحوار المباشر والمتداوت بين الحرفي والمتلقي، وللسبب ذاته، كانت العمارة المحلية تعبر عن هوية الجماعة، وتؤلف الخصوصية المعلنة عنها.

فإن عجزت معالم العمارة عن تحقيق هذا الحوار، وتأمين إشباع متوازن للحاجات الثلاث، تفسد وظيفتها. وإن تكرر الإنتاج الفاسد، وتفاقم، تتلوث البيئة، فإن الحوار المتداوت الذي يؤمن التضامن الاجتماعي يفسد معها، وبهذا القدر تفقد العمارة وظيفتها الحوارية، ويفقد الفرد أداة التعامل الحسي مع الآخر، فيتبلد الفكر، وتصبح معالم العمارة بالنسبة إليه مادة جامدة بلا حياة وبلا حس إنساني. وبقدر ما يظهر هذا النقص في عمارة المجتمع، وفي حواره الحسي عن طريق العمارة، ولا يعي به، يكون قد ابتعد عن إنسانيته.

٦ - الحاجة إلى تنظير بنيوي

المجتمع التقليدي

يتضح مما تقدم أنه لم تكن هناك حاجة للتنظير البنيوي في الإنتاج التقليدي، إذ كانت مقومات الإنتاج وسيرورات تحقيقه بطيئة في تطورها، ومحددة في مقوماتها وإفعالاتها، حيث كانت الممارسات اليومية التطبيقية كفيلة بتأليف معرفة مناسبة لضروريات ومتطلبات الإنتاج بالنسبة للفرد المعين. ولذا كانت سيرورات الإنتاج مدعمة بآلية التصحيح الذاتي. فكان نادرا جدا أن يحصل خلل في العلاقة بين متطلبات المجتمع وتصنيع المصنّع، أي ظهور إنتاج أخرق وبالتالي تلوث معماري بدرجة يفسد معها البيئة المُعاشة، ويصبح هذا التلوث عنصرا فعالا في تغريب

الفرد عن البيئة المعمارية، وتبليد ملكاته الحسية عند التعامل معها، كما نجد في مجتمعنا المعاصر.

المجتمع المعاصر

ما إن ظهر المجتمع المعاصر للوجود، ابتداء بعصر النهضة، وظهور المعرفة العلمية المعاصرة، أي ظهور التقانة العلمية المعاصرة والميكنة، وظهور تشخصية الفرد (التشخص Individuation)، وتعميم تحويل المصنّع إلى سلعة، والتوسع الأسي للفائض في الإنتاج، هذه وغيرها من مقومات المعاصرة أدت كلها إلى إحداث خلل حاد بين متطلبات تلبية حاجات المجتمع المستحدثة. إذ لم يكن الفكر المعماري، المصنع والمتلقي، متهيئا لمواجهة التغير الحاصل في متطلبات المجتمع المعاصر، خاصة : تعددية الشكلية، وسرعة التغير، وظهور تقانات جديدة لم يسبق للمجتمع مواجهتها أو تصورها من قبل. إذ لم تتهيأ طرائقية تعليمية مناسبة، بالنسبة للفرد المعين، ليتمكن من استيعاب متطلبات المعرفة المناسبة بمختلف مراحل الإنتاج : رؤيوية التصميم، والتصنيع، والتلقي.

وهذا يعني أن مناهج التعليم والتنظير التقليدية أصبحت غير فعالة في مواجهة متطلبات إنتاج الحداثة. فأصبح الخوض في تنظير بنيوية العمارة مسألة ملحة. وبقدر التمكن من هذا، بقدر مايتأهل الفكر المعماري لمواجهة وتلبية متطلباتها، وبقدر مايعمم هذا التنظير، ويتم تطويره من قبل الفكر الأكاديمي والمارس، بقدر ما سيؤلف أداة فعالة في توعية المصممين الرؤيويين والمُصنعين والمتلقين، بضروريات الإنتاج، والوقوف على الفجوات فيه، ومواقع مسببات إفساده. ومن هنا سيتمكن المجتمع من العمل على تهيئة استراتيجيات تعليمية وتثقيفية وتصنيعية تمكنه من مواجهة الأزمات الفكرية والتطبيقية في مجال العمارة في الوقت الحاضر.

إنها أزمة فكرية لم يسبق لها مثيل منذ أن عمّر الإنسان بيئة معاشه. ولا نغالي إن قلنا : لم يعمّر الإنسان ما قبل المعاصرة والحداثة شكليات متبلدة، ولم يكن له أن عاش في بيئة معمارية ملوثة، سواء كان تعميره كوخا أو خيمة أو قصرا، في قرية أو مدينة، إلا ما كان في حالات نادرة جدا.

المصادر العربية

(١) العرب والعولمة ملف (١) . العولمة والهوية الثقافية : عشر أطروحات. محمد عابد الجابري. المستقبل العربي. عدد ٢٢٨. ٢/١٩٩٨.
(٢) العرب والعولمة ملف (١). في مفهوم العولمة. السيد يسين. المستقبل العربي. عدد ٢٢٨. ٢/١٩٩٨.
(٣) العرب والعولمة ملف (١). العولمة والدولة. جلال أمين. المستقبل العربي. عدد ٢٢٨ . ٢/١٩٩٨.
(٤) العرب والعولمة ملف (٢). العولمة والهوية الثقافية. عبد الإله بلقزيز. المستقبل العربي. عدد ٢٢٩ . ٢/١٩٩٨.
(٥) العرب والعولمة ملف (٢). الولايات المتحدة والعولمة. بول سالم . المستقبل العربي . عدد ٢٢٩. ٢/١٩٩٨.
(٦) جدلية الخوصصة (الخصخصة) والعولمة بصفتها... هيمنة كونية. محمد سبيلا . جريدة الحياة. ٩٨/٢/١٩.
(٧) ياسين حافظ والانتلجنسيا مفهوما ودورا عربيا . ميشيل كيلو . جريدة الحياة. ٩٧/٢/٢٦.
(٨) دافوس والعولمة والعرب. ابراهيم نوار. جريدة الحياة. ٩٨/٢/١٣.
(٩) الهوية والخصوصية في الفن والعمارة. رفعة الجادرجي. المستقبل العربي. عدد ٢١٢ . ١٩٩٦/١٠.
(١٠) جدوى رصيد السلف في تكوين المعاش المعاصر. رفعة الجادرجي. المستقبل العربي. عدد ١٩٦ . ١٩٩٥/٦.
(١١) الحداثة وما بعد الحداثة. رفعة الجادرجي. مجلة العمارة. جامعة الروح القدس. الكسليك. لبنان. ١٩٩٦.
(١٢) العمار والمجتمع. رفعة الجادرجي. مقالة ستنشر قريبا في مجلة أبواب. دار الساقي. لندن.

المصادر الأجنبية

(1)Complexity and Contradiction in Architecture - The museum of Modern Art Papers on Architecture, Robert Venture, 1966.
(2) Postmodern, Paolo Portoghesi, Rizzoli, 1982.
(3) Renzo Piano, Electa/Rizzoli, New york, 1983.
(4) Carlo Scarpa, Electa/Rizzoli, 1984.
(5) Buildings and Projects, Michael Graves, 1966 - 1981, Rizzoli, 1982.
(6) Ideas and Forms, Le Corbusier, William Curtis, Phaidon. Oxford, 1986.
(7) Buildings and Projects, Mario Botta,1961 - 1982, Electa/Rizzoli, 1984.
(8) Modern Architecture, a critical history, Kenneth Frampton, Thames and Hudson, 1980.
(9) Modern Architecture - since 1900, William Curtis, Phaidon, 1982.
(10) Bauhaus, Frank Whiford, Thames and Hudson, 1984.
(11) Deconstruction, Academy Editions, 1991.
(12) Karl Marxs Theory of History, A Defence, Cohen G.A.Princeton University Press, 1978.

حسن فتحي
وفن العمارة من أجل الإنسانية

عبدالغني داود*

ليست هناك ظروف أو حوادث في حياة حسن فتحي المبكرة تنبىء عن اتجاهه غير التقليدي الذي سيتبعه.. فقد ولد عام ١٩٠٠ في الإسكندرية، ونشأ في طبقة ملاك الأراضي الكبار، وقضى فترة مراهقته المبكرة في ظل نموذجي لحياة تلك الطبقة.. إذ أقام في الإسكندرية والقاهرة حيث عاشت أسرته نمط الحياة الحضرية المدنية.. وكانت هذه الأسرة تسافر إلى أوروبا، لكن حسن فتحي حتى ذلك الوقت لم يقم برحلة واحدة إلى الصعيد أو إلى ريف أسرته، وفي عام ١٩٢٦ تخرج في مدرسة (المهندسخانة) العليا - قسم العمارة جامعة فؤاد الأول - (القاهرة الآن).. حيث درس على أيدي أساتذة بريطانيين اتبعوا منهجاً علمياً مبنياً على علوم مدرسة الفنون الجميلة في أواخر القرن التاسع عشر في بريطانيا، وما بين عامي ١٩٢٦ - ١٩٣٠ عمل في (هيئة) أو مصلحة الشئون البلدية بالقاهرة.. ثم قام بالتدريس في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ما بين عامي ١٩٣٠ - ١٩٤٦، ونحن لا نعرف الكثير عن الخمسة عشر عاماً الأولى من تاريخه المعماري، ويبدو أن أعماله

* ناقد وكاتب من مصر.

المعمارية وأفكاره وتدريسه تتطابق مع مبادئ، تعليمه وإنجازه المهني في تلك الحقبة التي كانت العمارة البريطانية الاستعمارية تضع قواعدها بشكل كبير في التاريخ الغربي، وكذلك التكنولوجيا المتقدمة، وكانا وحدهما المطبقين. وعلى أية حال فقد تحول في أواخر الثلاثينيات إلى المصادر المصرية خاصة قاهرة العصور الوسطى بقصورها. ومن الغريب أن حسن فتحي لم تكن لديه خبرة سابقة بالريف، رغم أن والده كان من كبار ملاك الأراضي، وهو يدين لوالدته التي استطاع من خلالها أن يكون صورة في خياله للريف، وعندما أصبح في السابعة والعشرين قام بأول زيارة لعزبة أسرته، وتوزع خياله فيما بين القذارة التي رآها في المكان وفي القرى المجاورة، وعلى ذلك تكونت علاقة قوية حميمة ومباشرة بينه وبين مصر الريف الحقيقي. وفي عام ١٩٢٧ صمم أول مشروعاته من الطوب اللبن للمنازل الريفية في شمال دلتا مصر، فأقام أول معرض له في المنصورة والقاهرة، وبنى أول أبنيته من الطوب اللبن مازجا فيها ما بين القبو المائل في بناء المساكن وهو (مزرعة الجمعية الملكية الزراعية في بهتيم) ١٩٤١، وانتدب إلى مصلحة الآثار لبناء ومتابعة مشروع قرية (القرنة الجديدة) في الأقصر الغربية لنقل سكان القرنة القديمة من منطقة الآثار التي كانوا يعيشون على سلبها ونهبها ما بين أعوام ١٩٤٦ ـ ١٩٥٣، وعيّن مديرا لمدرسة أو قسم البناء بوزارة التربية والتعليم ما بين أعوام ١٩٤٦ ـ ١٩٥٠، وانتدب مستشارا للأمم المتحدة في مشروع معونة اللاجئين عام ١٩٥٠، ثم عاد للتدريب بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ورئيسا لقسم العمارة بها منذ عام ١٩٤٥، وذلك في الفترة ما بين أعوام ١٩٥٣ ـ ١٩٥٧، وسافر إلى أثينا عام ١٩٥٧، وانضم إلى (رابطة الصداقة) كمستشار وكمحاضر عن المناخ والعمارة في (معهد أثينا الفني) وكان عضواً في مشروع البحث عن مدينة المستقبل حتى عام ١٩٦٢. وعندما عاد إلى مصر في الفترة ما بين أعوام ١٩٦٣ ـ ١٩٦٦ عيّن مديرا للمشروعات التجريبية لبناء المساكن ـ بوزارة البحث العلمي ـ وقام بتصميم (المعهد العالي للأنثروبولوجيا الاجتماعية والفن الشعبي) لوزارة الثقافة، وعمل مستشاراً بوزارة السياحة، وانتدبته الأمم المتحدة لمشروعات تنمية البيئة في المملكة العربية السعودية، وحاضر في الفلسفة، وعلم الجمال، وتخطيط المدن، في قسم العمارة جامعة الأزهر عام ١٩٦٦، وهو منذ عام ١٩٧٥ وحتى وفاته ١٩٨٩ أصبح عضواً بلجنة التوجيه في (جائزة أغاخان للعمارة)، ومؤسساً ومديراً للمعهد العالي للتكنولوجيا الملائمة، وعضواً بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، وزميل شرف بالمجلس الأمريكي بالقاهرة، وزميل شرف بالمعهد الأمريكي للعمارة.

وقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية للفنون، وميدالية ذهبية عام ١٩٥٩، والجائزة القومية للفنون، وقلادة الجمهورية عام ١٩٦٧، وجائزة الرئاسة، وجائزة أغاخان للعمارة عام ١٩٨٠،

وجائزة الاتحاد الدولي للمعماريين، والميدالية الذهبية عام ١٩٨٤. وقد عاش (حسن فتحي) في (بيت الفنانين) الذي كان قصرا لأحد تجار القرن الثامن عشر في رقم (٤) شارع درب اللبانة بالقرب من بوابة القلعة الشمالية بحي القلعة حيث أقام بالطابق الأعلى، وسط كم هائل من الكتب والسجاجيد والتذكارات من كل أنحاء العالم، والصور والقطع التي بلغت عدداً كبيراً، وكان أحياناً يبدو هادئاً ومشجعاً، وأحياناً أخرى يبدو مشاكساً، وفي بعض الأحيان يكون فكها، وكان (حسن فتحي) يخوض مع زواره مختلف الموضوعات من الموسيقى (وهو يعشق موسيقى «فيفالدي»)، إلى الأدب، إلى الدين، إلى الفيزياء، يتجول في فلك كل تلك العلوم والفنون، ولكنها كانت جميعاً تتمركز حول عشق حياته (فن العمارة)، وكان يستقبل العديد من المصريين وغير المصريين من المهتمين بفن العمارة، وعندما يتحدث عن نظرياته يكون حديثه غنياً بالاستعارة، ويتحدث بطريقة تلقائية بسيطة. له آراء عديدة قدمها في كتابه الهام الأول (القرنة الجديدة.. قصة قريتين) أو (فن العمارة من أجل الفقراء) ١٩٦٩، وله أيضا العديد من المقالات والدراسات والإنجازات في فن العمارة، وكتيب صغير بعنوان (العمارة والبيئة).

إن أبسط جملة يمكن أن نلخص بها أفكار الرجل.. هي تلك الجملة التي كان يرددها دائماً «إن منزل أبي كل خطوة فيه لها معنى.. ومنزل العم سام كل خطوة فيه ثمنها دولار».

لم يثق (حسن فتحي) في الحركة الحديثة لفن العمارة - رغم أنه جزء منها - والتي قامت على تغيير اتجاه فن العمارة باستغلال التكنولوجيا الحديثة، والتأكيد على سمات حياة المدينة، واختلاط مهنتي العمارة وتخطيط المدن.. إذ كان (حسن فتحي) يهدف إلى إعادة تأصيل فن العمارة في اتجاه التأكيد على شروط وظروف الحياة الإنسانية - خاصة حياة هؤلاء الذين يعانون من الفقر - واحتياجات الريف الفقير على وجه الخصوص.. حيث كان ينظر دائما من منظور الاستمرارية والتتابع، ودون انقطاع عن الماضي .. بعكس الحركة الحديثة لفن العمارة التي أدت إلى طراز جديد للبناء القبيح والمنفر الذي يخرج عن رغبة الناس الغريزية وهي الشعور بأنهم في بيوتهم وعلى راحتهم في كل ما يحيط بهم، بدلا من الشعور بأنهم ضحايا قوى لا تقف إلى جانبهم، وهي قوى تتحدث لغة غريبة.. حيث ارتبط فن العمارة الجديد بشكل متزايد بتدمير كل ما كان مريحا مألوفا ومحبوبا، وقد حاول (حسن فتحي) إعادة خلق الطراز الدارج الشعبي على أساسين من أسس فن العمارة في القرية المصرية التقليدية التي تبنى بطين الطوب اللبن، والأساليب النوبية القديمة في بناء الأقبية، وتلبي في الوقت نفسه احتياجات الزمن الحاضر، وكانت نقطة البداية في إنجازاته المعمارية هي حاجات الريف المصري حيث يضع المزيد من التأكيد على الطبيعة الفطرية، أو على الأقل على الأصول النظرية لكل فن عمارة جيد.

إن (حسن فتحي) كما ينظر إليه العالم، على لسان المعماري (ج.م. ريتشاردز) هو فيلسوف ومعلم، وهو بالنسبة للكثيرين حكيم من حكماء العصور القديمة (جورو) فهو يتخطى حدود القرية المصرية بحثاً عن حلول لمشاكل العمارة في العالم.. لذا لا يجب أن ننظر إلى ما حققه (حسن فتحي) في مجال البناء ببساطة على أنه رسم في مجال محدود جدا ومعين بإطار اكتشفه بنفسه.. فبعيدا عن نموذجه في إعادة البناء ذي الصيغة الدارجة الثابتة والمؤكدة. نجد لديه مبادىء وأسساً لها علاقة حميمة ومتصلة بطرازه في عمارة القرية الذي يمكن اتباعه في أي مكان في العالم دون أن تبنى حتماً بنفس الطريقة. ولننظر خلف قبابه الطينية وأبهائه لنجد المزيد من ألوان الدقة والرقة المعمارية، فهو يملك معجماً ومفردات دارجة في مجال العمارة خاصة به، وهي مفردات طورها فيما بين عام ١٩٦٠ في قرية (باريز الجديدة) في الواحات الخارجة.. وهي مفردات بعيدة تماماً عن أن تكون تركيبة ثابتة (Formula). فهناك على سبيل المثال في الفراغات والمساحات بين المباني تنويعات مناسبة لا نهاية لعددها وربما كانت خافية عن عين الرائي.. لكنها تعطي إشباعا واكتفاء للذي يستعملها بطريقة، ربما - لا يكون - حتى واعيا بها باستخدامه للطوب اللبن.. ليس لمجرد الولع بالقديم البدائي، أو بمجرد توليف واختيار لمجموعة من النظريات القديمة، أو مجرد ولع بطريقة بدائية في الحياة، لكنه اختارها في إطار الاستخدام العلمي الدقيق للمواد الخام المناسبة، والتي في متناول اليد في البيئة، وهي مواد ذات علاقة بتكاليف البناء للمساحة السكنية، وللدرجة المثلى في الكفاءة الحرارية.

ويرى (ج.م. ريتشاردز) أن هذا أفضل من استيراد تكنولوجيا غريبة باهظة التكاليف وغير ضرورية وغير ملائمة مناخياً.. و(حسن فتحي) كان دائماً محيطاً بالتيار الرئيسي للنشاط المعماري في مصر، وتعليم فن العمارة في مصر، وفي صناعة القرار فيما يتعلق بالمسائل الحضرية في مصر.

إن قوة (حسن فتحي) في العالم تكمن في قوة أفكاره أكثر منها في قوة بناياته، لذا فإن تقييم مساهمات (حسن فتحي) الذهنية في مجال فن العمارة في العصر الحديث ليست بالعمل البسيط، والتي يمكن تلخيص معناها ودلالتها في كلمة (الإنسانية) وفي تلك الدفعة القوية في سبيل تفرد فن العمارة في العالم الثالث بوجه عام، وللعالم الإسلامي خاصة، ولمصر على وجه أخص.. إذا لم يكن (حسن فتحي) مفتوناً بالأشكال الحديثة، وعرف فن العمارة بأنه من أجل الإنسانية، ولم يكن هذا مجرد تأكيد لحقيقة بسيطة، لكنه كان اختياراً نموذجياً بمعنى فن العمارة ودوره في المجتمع. فقد ربط بوضوح واتساق (الصدق الثقافي) كموضوع رئيسي لرسالته، ورفض العمارة التي لاتكون فطرية ونابعة من أهلها، وذات الجذور التي تتحور من التكنولوجيا العامة أكثر من الإنسانية العامة، بمعنى أن فن العمارة هو من أجل الإنسانية، وأن البشر ليسوا كائنات لا تتغير،

ويحتاجون إلى فن عمارة يجب أن يتجاوب ويلبي احتياجاتهم النفسية والثقافية، كما يلبي احتياجاتهم الطبيعية والفسيولوجية. لذلك عارض عناصر (العالمية) التي كانت تحاول أن توحد العالم في نموذج عام للحياة مشتق من التكنولوجيا العامة، وذهب بعيداً في معارضته للأنماط الغربية، متمسكا بتراثه الثقافي الذي كان يعتبره جزءاً هاماً من شخصيته. فمعارضته للعالمية لذاتها كفكرة للتجانس تفقد البشر شخصياتهم المستقلة، وأكد - في دفاعه عن الأصالة الثقافية - أن هناك بالضرورة ثقافات غير قابلة للتبادل، وهو بهذا يعني أن العناصر الثقافية الأساسية تطورت في تجاوبها مع الحاجات النظرية بيئيا ونفسيا، وأن هذه العناصر لا يمكن أن تزرع أو تنقل أو تستنبت من ثقافات أخرى أو بيئات أخرى إذا لم تكن مناسبة ومتوافقة معها من الناحية الثقافية. إذ إن العناصر غير المتوافقة والتي تستخدم في صنع البيئة المبنية بشكل متناغم ستخلق دون شك متناقضات، وأنها بمرور الوقت ستحط من قدرة الثقافة التقليدية.. فهو واع دائما بما يشير إلى أن الثقافة الحية يجب أن تظل مفتوحة على العالم، وتستعير كما تخترع أشياء جديدة، وهو متفتح أمام استخدام التكنولوجيا المناسبة حتى لو كانت تكنولوجيا غير فطرية بالمعنى الضيق للاصطلاح، حيث لم يتردد في نقل أساليب بناء القباب في الصعيد والنوبة إلى قرى الوجه البحري، وأقام بنفسه تجربة (حوالي عام ١٩٧٠) جرب فيها بناء سبع غرف بأساليب مختلفة لكي يتعرف على صلاحيتهم للظروف المناخية المصرية. وفي مكتبه كان يولي الكثير من الاهتمام بالنواحي الجمالية المتميزة الخاصة بتوافق وصلاحية الشكل للتعبير الدارج، كذلك يهتم بالفروق الدقيقة التي لا تكاد تراها عصا القياس بما يعكس حساسيته الجمالية أكثر مما يعكس ثقافته التاريخية الجافة، ويهتم كثيراً بطبيعة المشاركة في عملية التصميم فكم سمح للفلاحين في أحيان كثيرة بأن يعبروا عن رغباتهم في تشكيل بيوتهم، وأحيانا كثيرة كان يترك الفلاحين يستخدمون الصالة أو البهو لعدد من الأيام ليعرف ملاحظتهم سعياً وراء مزيد من (الشخصية الفردية) في عملية التصميم، وقد وقف (حسن فتحي) ضد المنهج البيروقراطي في بناء المساكن الشعبية، وتكرار الأنماط المتكررة في ترابط دائم، وضد (خط الاجتماع) في فن العمارة، ودافع عن الاختيار الفردي لكل بناء، وكان مغرما بتقديم ما يسمى (التنابه الوظيفي أو القياس التمثيلي الجزئي) في فن العمارة.

أما أكبر مساهمات حسن فتحي وأكثرها أهمية فهي تنبيه أذهان المعماريين إلى مشاكل الفقراء ومشكلة (المأوى) من أجل الفقراء.

ويبدي بعض المحللين ملاحظاتهم حول أسلوب (حسن فتحي)، ويرون أن أكبر عيوبه هو الرؤية الرومانسية الواضحة تجاه الماضي المختلط بالفهم الصوفي للإسلام، وأنه في سبيل السعي وراء عمارة إنسانية من أجل الفقراء، في سبيل الاهتمام بالوسيلة المعمارية المصرية الأصيلة قدم

معجماً معمارياً قوياً إلى حد كبير، لكنه ظل في المحل الأول معجماً ريفياً.. فالاشكال والوسائل المصنوعة من الطوب اللبن، والتي اختارها ليعبر بها ظلت في الأغلب في إطار فن عمارة القرية. فهذا المعجم الريفي في شخصيته وسماته له قابلية محدودة في مواجهة تحدي المدينة ذات المجال الواسع في العالم الثالث عموماً حيث ترتفع قيمة الأرض وتنتشر الكثافة السكانية في المدن بشكل كبير. وأعمال (حسن فتحي) وتصميماته لا تقدم لنا حلولا لهذه المشكلات، كذلك دفعه بحثه عن تعبير ثقافي أصيل ووسيلة رخيصة التكاليف في البناء إلى أن يجرب الأساليب المعمارية الدارجة، والمواد الفطرية الخام، والأساليب التي تخدم نفسها بنفسها إلا أنه ابتعد كثيرا عن التجريب الواسع النطاق والمتعمق مع المواد الجديدة للقرن العشرين.

وتتميز أعماله ببساطة جذابة، فهو رجل معماري حرفي ناضج ذو رؤية فنية ثاقبة من نواحي الشكل والتوازن والتناغم، وترجع تصميماته الرفيعة المستوى ذات السمة التلقائية، وبساطة واجهاتها العارية من كل زينة إلى عبقريته الخلاقة اكثر مما ترجع إلى فكرة (فن العمارة من دون معماريين) الدارجة التي الهمته. فقد عمل لسنوات، وأعاد العمل في بعض العناصر التي لها مفتاح من المفردات المعمارية، وظل في بحث دائم عنيد للوصول إلى (الحقيقة) و(التفرد) كما يراهما. لذا من الخطا ان نتصور ان هذا التكرار المرئي هو غياب للخيال لديه. فحسه المعماري الجمالي الفائق مبني على عالم واضح التنظيم من التدرج المعماري، وعلى وضع شيء بجانب أخر او يتجاوز شيئاً اخر، وعلى ترتيب لعناصر المثالية.. اي وحدة القبة المستديرة، ووحدة القبة المستطيلة او الفجوة التي تشبه القبة، لان اعماله لا يمكن ان تعتمد على الألوان، أو نسيج وبنية وتركيب السطح في مقابل الوصول إلى تنويعات واجهته الطينية المصنوعة بعناية ومهارة، لتصبح في النهاية تنويعات تركيبية، وهذا يفرض أهمية كبيرة على الكتلة والأشكال ونسق النوافذ لكي يتحقق التأثير الجمالي الكلي، ويعتبر تناوله الأحادي اللون للخارج والداخل اختيارا واعيا يندمج بشكل أفضل مع ما يحيط به - لرفع مستوى الشعور بالتناغم الكلي - حيث تختلط الألوان ومواد التراكب أو التواكب بشكل بارع، وقد طور (حسن فتحي) في سنواته الأخيرة عددا من المستويات الجمالية فأضاف أدوات هندسية لعناصر معجمه المعماري، وهي عناصر على مستوى معماري دقيق، لكنها ليست قاصرة ومحدودة مثل مستويات النظم الكلاسيكية، ويحاول البعض أن يضم (حسن فتحي) إلى المدرسة الرمزية الميتافيزيقية في التصميم المعماري - وهذا في الحقيقة شيء هامشي بالنسبة لفهم وتذوق أعماله - ويظل (حسن فتحي) لأسباب كثيرة لغزا. فالطهارة والنقاء اللتان سعى بهما وراء رؤياه للحقيقة، ورفضه في أن يصل إلى حلول وسط فيما يتعلق بمستوياته، وإخلاصه لفنه ومهنته ظل دائما إلهاماً كبيرا لكل هؤلاء الذين عرفوه، لكن تظل رسالته يكتنفها الغموض الكبير الذي ينبع من شخصيته الشعبية التي كانت قطباً من اقطاب طبقة الصفوة، وأنه

بنى الكثير من المباني لرجال من ذي الثروة والغنى والجاه، وأن الذي عرف قيمته هو الصفوة العقلية الثرية، وفي الوقت نفسه ترى اهتمامه الشديد بالعمارة الريفية.. وجاء المجتمع الذي سعى للتعبير عنه في مشروعات أربعة.. اثنان منهم كانا صالحين للاستعمال العام واعتورتهما المشاكل التي أدت إليها ظروف اجتماعية ـ واقتصادية ـ كانت فوق طاقته ولم يستطع السيطرة عليها، وهما (القرنة الجديدة)، وهي بلاشك رائعته وأكثر أعماله شهرة. و(باريز الجديدة) التي لم يكتمل بناؤها إلى حد كبير، وكلاهما كان ناجحاً معماريا وتخطيطياً نجاحا كبيرا، لكن دمرتهما اعتبارات اجتماعية واقتصادية خارجية. أما المشروعان الأخران فكانا للاستعمال الخاص، وهما (الوليات الصحراء) الذي بناه من أجل الثري المصري حافظ باشا عفيفي، و(الجمعية الإسلامية للنشاط) والموجودة في الولايات المتحدة الأمريكية (والتي لم يكتمل بناؤها)، وهذان المشروعان من الصعب اعتبارهما وسائل تعبير من أجل الفقراء الفلاحين. أما الأبنية المشهورة الأخرى فهي مواقع إقامة خاصة أغلبها يخص الأغنياء وميسوري الحال، لكن يظل مثل هذا النقد غير عادل وظالم، لأن تماسك (حسن فتحي) الذهني والشخصي بالنسبة لكثيرين من مهندسي العمارة، والمخططين قد أشرق عليهم من خلال بيروقراطية منعزلة وقاسية، ومن خلال نظام أو مؤسسة معمارية مفروضة عليهم.. فحسن فتحي هو انتصار للأفكار، أما المشروعات القليلة وأبرزها (القرنة الجديدة) فهي من القوة في مباشرتها وجاذبيتها الجمالية بحيث تعبر ببلاغة عن وحدة وتماسك، وأيضا فنية خالقهم، وتعكس قدرته على أن يعطي التجسيد والشكل لفكرة كنا دائماً نعرفها ونستطيع التعرف عليها، ولكن ليس من الممكن رؤيتها بسهولة، وقدرته على أن يتخذ شعار الرمزية، وعلى تصور وإشارة واقع ينبثق من جوهر الوجود المصري (الانطولوجي) لمجتمع مصري يقتفي أثر جذوره في عمق الزمن من خلال إبرازه للثقافة الإسلامية التي كانت سائدة، فكان هذا هو الخلق المتفوق للفنان، ذلك لأن الفن هو بعث الحقيقة إلى الوجود. وفي الواقع أن (حسن فتحي) قد أبرز لنا مصر التي كنا نعرفها جميعاً، وأنها موجودة هناك. فقد عثر على المعلومات المتاحة للجميع وارتفع بها بحساسيته وقدرته على اكتشاف شيء كان من الممكن أن يفلت من انتباهنا. فالتقط من عالم مصر الجديدة الأشكال التي تستعمل بشكل كلي للوصول إلى هذا الأثر الطيب، وكان هذا تدريبيا من أجل الوصول إلى التكامل والنضج. فقد نقل مهارات البنائين في الصعيد إلى الأرض الخصبة في الدلتا، ودمج كل هذا برؤياه وفهمه العاطفي لبعدها الأسطوري الرعوي الخالص، ولمصر الإسلامية الريفية للوصول إلى تحقيق رؤياه فيجسدها في أبنية متناغمة، أثارت مثل هذه الاستجابة العاطفية القوية والأكيدة في مناطق كثيرة من العالم، هذه الاستجابة التي حملت معنى للسكون وللبساطة والهدوء والتوازن والسلام والأمن، وفوق ذلك الجمال. كل ذلك في خدمة الإنسان الذي هو في نظره مركز فن العمارة، فالإنسان هو جزء من الطبيعة، وهو لذلك يصبح

جزءا لا يتجزأ من قوانين الطبيعة الكونية. فمهمة المعماري في نظره هي أن يجعل الشكل المبني متناغما مع الطبيعة بحيث يصبح ذلك الشكل من البناء وسيطا عقليا وعاطفيا يربط ما بين الإنسان والبيئة. فقد تعانقت مبادئه مع كل من التجربة الرفيعة المستوى والمنهج العلمي، وبدا كجسر بين هذه الحدود القسوى، كذلك تتجسد في إنجازاته بشكل واضح قدرته المتميزة على تركيب وتوليف التناقض الكامل، إذ بعث فنه المعماري حساسيات الشرق مع حساسيات الغرب أيضا، والتكنولوجيا المتطورة مع التكنولوجيا المتواضعة، واهتمامات القادرين مع اهتمامات الفقراء، والبساطة والسذاجة مع التعقيد والتفلسف، والحضري مع الريفي، والماضي مع الحاضر الهادف لاستزراع المستقبل.. إذ انتهت مركباته ذات القوى المتنوعة إلى لغة معمارية متكاملة، وقد تطورت هذه اللغة بشكل مدهش في فترة قصيرة من الزمن، أي في أقل من خمس سنوات.. حيث اكتشف (حسن فتحي) لأعوام قادمة قدرة اللغة المعمارية على أن تكيف نفسها إلى مدى بعيد تجاه أنماط البناء وظروف الاضطرابات الاقتصادية.

التطبيقات العملية لمنهج حسن فتحي

تعرضت أعمال (حسن فتحي) المعمارية لكثير من التجارب، وخاصة في تلك الأبنية ذات الأهداف الاجتماعية مثل (القرنة الجديدة) حيث أعاد السكان - على سبيل المثال وبمرور الوقت - تحديد واجهتهم بتقليل مساحة النوافذ، وإضافة عوارض أفقية مرتفعة، وقد عبر حسن فتحي عن ضيقه بالتغيرات، وناقش أحدهم في مدى أن تكون هذه المباني ذات سمات شخصية، وفي هذا المثال الدارج قوة التصميم الكلية، كذلك كان للإطار الشكلي - الاقتصادي والإنشائي - الذي صممه تأثير أقل على المناخ الاجتماعي الذي برز. وكان على الصناعات الحرفية أن تلعب دورا هاما في مساندة اقتصاديات القرية. وقد بني مبنيان للفن الشعبي هما: (صالة معرض الحرف، والخان). لكن لم تؤسس هناك أية صناعة، وبدلا من ذلك - ولكي يشجع دخولهم إلى الزراعة - شاركت (القرنة الجديدة) في الصناعات الخدمية المرتبطة بالسياحة المربحة (وكان من خطط حسن فتحي الإبقاء عليها في القرية مع حركة مرور السياح المجاورة، وهو ما خطط له بوعي)، واستخدمت أرض السوق المفتوح في تجارة الحبوب وطلبات الحياة اليومية، لكن أحدا لم يلتزم بذلك، وعانت هذه الوسيلة من الاضمحلال، ولم يقم أصحاب الدكاكين بعملهم في الخان، وأقيمت دكاكين التجارة الصغيرة في البنايات التي تشكل الطريق الرئيسي في غرب الأقصر، كذلك لم يؤدي مسرح القرية إلى تأصيل نهضة الفنون الشعبية. إذ ظل مغلقا لعدة عقود من السنين، وهو الآن قد تمت استعادته بواسطة هيئة قصور الثقافة لتقدم عليه عروضها، والمدرسة الوحيدة التي صممها مخربة ومهدمة، ولم تعد تستخدم، وحلت محلها مدرسة مبنية بالطوب الأحمر والاسمنت،

وبالمقارنة فقد تحقق مكتملا مسجد القرية، واستخدم البناء الأثري الضوء ليخلق تنويعات من أجل القداسة والتعبد، والمترددون على المسجد غير منتبهين إلى نظام استعمال البناء، لذا فهناك فجوة ما بين نية المصمم وطموحه، والتحقق.. فنوايا التخطيط تتجاوز بكثير إطار السكان الريفيين.

لقد حاول حسن فتحي أن يكسب تأييد القوى التي تعمل في القطاع العام ليطبقوا سياسات تتعامل في إطار العمل التكنولوجي الذي يؤيده، وحاول أن يزرع جيلا أكثر شبابا من المعماريين ليطوروا منهجه، وكان يسعى ليس من أجل مصر فقط، بل من أجل كل منطقة في العالم تصارع من أجل التطور ضد قوى الفقر المدقع.

ونتساءل: هل يمكن أن يكون هناك عنصر حيوي مفقود في إطار عمله منع مشاريعه الاجتماعية الأصيلة من أن تتكرر وتنتشر على مدى واسع؟ لقد طور (حسن فتحي) فن عمارته بالنسبة للبيوت الخاصة متجسدة في العديد من التصميمات التي تحققت. فهل لو أعطى المزيد من الدفع والدعم العام للمشروعات الاجتماعية لكان قد وصل إلى حل موفق من الاعتماد على النفس؟ ويرى البعض أن السبب الرئيسي لعدم تكرار وانتشار مشاريعه يرجع إلى شروط امتلاك الأرض والخدمات والمصالح العامة والموارد المالية. ومن المثير للسخرية أن أحد مشاريعه الاجتماعية التي صممها لتكون فريدة في ذاتها قد تم إقامتها لمؤسسة (دار الإسلام في نيوميكسيكو) بالولايات المتحدة، ونجحت لأن مؤسسة دار الإسلام وأصحاب الفيلات التي صممها كانوا يدركون قيمتها، وبحثوا بدقة منهج الفنان المعماري الكفء، وطرازه، وهم يدخلون إلى مشاريعهم الخاصة باهتمام حماسي يلقى التأييد والمؤازرة من الجهات التي تصنع البرامج الأولية وصولاً إلى تنفيذ التفاصيل الأخيرة للبناء، ولربما كان التفاوت والتباين بين نجاح (حسن فتحي) كفنان معماري للفيلات، وفشله كمخطط قد أثر في قيام ثورة في بناء المسكن.. يكمن ليس في فنه المعماري في حد ذاته، بل يكمن في طبيعة الذين تعاملوا معه، وفي تطبيقاته العملية. لقد حقق (حسن فتحي) القليل من الإنجاز بالنسبة للعديد من المشاريع، فهو قد صمم مثلا أكثر من عشرين مشروعا كبيرا لأكثر من جهة تتفاوت ما بين نموذج بيت متكرر، إلى قرية سياحية كاملة مثل (مركز الأقصر السياحي). ومن هذه المشروعات لم يتحقق سوى ثمانية مشروعات سواء استكملت جزئيا أو كاملة، وليس هناك تفسير بسيط للصعوبات التي واجهها في أن يرى مشروعاته الكبيرة تتحقق، فإذا كانت المشروعات الخاصة قد لقيت تسهيلات بسبب العميل الذي من السهل أن يتوحد بالعمل ويتعاطف معه، بينما تعاني المشروعات العامة على يد مجموعات السماسرة، والتي تتجسد بشكل تقليدي في البيروقراطية المعقدة التي تفشل في المواظبة على عمليات الإمداد والتمويل، وتتعارض منطلقات هذه المجموعات الفكرية مع منطلقات فناننا الكبير أو تصوراته، بالإضافة إلى أنه لم يشارك أبدا في مسابقة دولية كانت تفتح أبوابها لتطبيقاته وتصميماته وأعماله، ورغم هذا واصل

مع تلاميذه التدريب والتعليم، راسماً مشاريع جديدة تحت التصميم، مقدماً استبصاراته للجميع. والأعمال التالية التي سنعرض لها بالتفصيل ستظل تتمتع بروح الحيوية التي لا زمان لها ولاعمر، تسري في أعماله لتكون نبع الإلهام للعديد من الأجيال القادمة:

وقد مرت أعمال (حسن فتحي) بعدة مراحل يمكن تقسيمها كالتالي:

(أ) البدايات

ليس لدينا معلومات كافية عن الخمسة عشر عاما الأولى من تاريخه المعماري (من مواليد ١٩٠٠)، وفي الثلاثينيات بدأ في تصميماته متأثرا بقاهرة العصور الوسطى بقصورها الرائعة وآثارها التي بناها المماليك والعثمانيون، وبالبيئة الريفية حيث يمكن تزاوج هذه الأشكال، ومن المصدرين وجد المباني الطينية لتصبح أكثر منهجية في مصطلحات الاحتياجات الاجتماعية والتكيف التكنولوجي، وطور سلسلة من اشكال البيوت بدمجه التكنولوجيا العامة لصناعة الطوب اللبن والملامح المأخوذة من مكونات فن العمارة الإسلامي وأقام معرضه الأول عام ١٩٣٧ في المنصورة والقاهرة، مقدما نماذج متكررة للإقامة في الريف لملاك الأراضي. وكانت الصور المعمارية المقدمة في هذه الدراسات تتميز بالخصوصية ونابعة من معماري على درجة عالية من العلم.. فالقباب الممتدة والأقواس المدببة تكرر الأشكال المعمارية الحضرية في العصور الوسطى.. منظمة بشكل حر مع أحجام (المقرنصات) والمستطيلة التي تميز مباني الفلاحين الشعبية، وعلى الرغم من أن المعرض قد أثار اهتمام الذين شاهدوه، لكن لم يتبع ذلك تجارب مباشرة حتى عام ١٩٤٠ حين طلبت منه (الجمعية الملكية الزراعية) أن يصمم لها مزرعة مركبة في (بهتيم)، وأتاح المشروع فرصة ممتازة للاستفادة من تكنولوجيا الطوب اللبن، حيث لم يكن متاحا في فترة الحرب العالمية الثانية استخدام الحديد أو الطفلة أو الاسمنت المسلح، وصممت المزرعة بنظام الحوائط الحاملة والأقبية والقباب، وتم بناء الحوائط بلا مشاكل أو تعقيدات، لكن بناء الأقبية والقبات واجه عقبة، واعتمد (حسن فتحي) على البنائين المحليين الذين فشلوا في محاولاتهم، وذهب إلى النوبة عام ١٩٤١ فوجدهم يعتمدون على مجموعة قليلة من الموارد المتاحة معتمدين على الحوائط الحاملة التي تسند الأقبية والقباب، فعاد باثنين من البنائين النوبيين أحدهما (علاء الدين مصطفى) ليبنيا له قباب وأقبية الجمعية الزراعية في (بهتيم)، مستخدمين في ذلك نظرية الميل، وقد ساعدته هذه التجربة على بلورة معجمه المعماري عن العناصر الأولية التي كان يفكر فيها منذ منتصف الثلاثينيات وهي: القبة المعروضة فوق قطر التصميم، والقبة المستخدمة لإغلاق الحجرات الطويلة والمستطيلة، كبناء إضافي أو ملحق ancillary، والقوس الذي ارتبط بالحائط الحامل، وبهذا

بحروه من الناحية التخطيطية، وهي الهندسة الأساسية للبناء، وقد جسد هذا نموذجا معماريا متكررا مرئيا من كثير من الناس.

(ب) المنازل في الفترة المبكرة

كان أول هذه البيوت التي صممها للفنان حامد سعيد عام ١٩٤٢، وتم تصوره في إطار القبوة والقبة وملحق إضافي ذي قبوة هو الإيوان، وترتفع القبة على اقواس تُبنى عبر زاوية الغرفة لتدعيم ما فوقه، وهو الأسلوب البنائي الذي يعتمد على حوائط مساعدة مربعة مع الأساس والقاعدة الدائرية للقبة خلال ثمان، وبعد ذلك ست عشرة منطقة جانبية انتقالية.. (وبيت سيف النصر ١٩٤٥ الذي يتألف بشكل دقيق من مساحات ذات قباب، ولا يشبه بيوته التي بناها في الفترة المبكرة، لأن التعبير في البناء الذي يقاس (بالأشبار) مخفي في الحوائط ذات المتراس، والقبة الموجودة فوق الساحة الرئيسية للمعيشة ترتفع بشكل مرئي فوق الكتلة المحيطة المغلقة، ومزود بفناء خارجي، ويحاط من جانب واحد برواق مسقوف (الوجيا Loggia)، لكنها بعيدة كلية عن البهو المغلق.. و(منزل ستوبلاري) ١٩٥٢، ويضم ثلاث ردهات داخلية، وافتراض ردهة رابعة في المدخل، وفي هذه المرحلة ظلت تفاصيل البناء بسيطة، والتغيير الكلي لهذه البيوت منفردا، مع إمداد كل الأوجه في الكتلة الشكلية بالطلع مع وضع الفتحات في الحائط، كذلك يستخدم حسن فتحي النسب المعينة، ومفصلات السطح، مما يضفي على الأبنية مظهرا قائما في إطار المنظر الطبيعي العام، وتبرز مراكزها المنخفضة الجاذبية عن طريق زوايا خارجية عارضة للحوائط، فهو رومانسي في الطبيعة، وهذه الأعمال المبكرة تعتمد اعتمادا كبيرا على حس المعماري في التوازن والتكوين.

(ج) المنازل في الفترة الأخيرة

استمر حسن فتحي في التجريب، لكنه بنى بيوتا قليلة أبرزها منتجعه الخاص (١٩٧١) في سيدي كرير على شاطىء البحر الأبيض، وخلال العشر سنوات التالية بنى بيوت (رياض، وسامي، وميت رهينة) حيث تغيرت المواد التي بنيت بها بيوت هذه الفترة من الطوب اللبن إلى البناء بالحجر والطوب الأحمر.. لكن التغير في الخامات - على أية حال - لم يكن له حساب في الاختلافات المعمارية، وتبرز بيوت المرحلة الأخيرة دراسته المستفيضة في الشكلية التجريبية، كما أنها تجسد توازنا ناضجا يمتد بقاموس المصطلحات البنائية الأساسية لبيوت الفترة المبكرة ليشمل نظاما كلي التعانق، ومكتملا، وسجلا كامل التطور للعناصر التي تملأ الفجوات، وجاء مصدر إلهام حسن فتحي فيما يتعلق بنظام التناسب الشكلي من خلال عالم الحفريات (سفيللير دي لوبتش) عندما

كان يعمل في الأقصر في مشروع (القرنة الجديدة)، الذي استلهم من كشوف حفريات (معبد الأقصر) الذي كان يعمل به (لويتش) نظرية معمارية ممكنة، يستخدم فيها الوظائف الرياضية ذات العلاقة بالأبعاد. وتستطيع أن تقدم مدى إنسانيا في فن العمارة، حيث ترتبط كل العناصر في وحدة كلية متناغمة. فقد قدمت القبة والقبوة مسبقا المساحات والكتل المتناغمة، وبدأ في تصنيع الـ بي اي PI وتصنيع وازدواج الذراع الفرعوني (٦٤ سم) فيما بين المساحات المستخدمة في رسم الحجرات، وارتفاع الحيطان والأبواب وعمق المناطق ذات الأقواس التي تبنى عبر زاوية الغرفة لتدعيم ما فوقها لكي تصب كل وحدة مكانية في (د) أي حركة دائمة، جيدة التمركز ومرفوعة، وبالإضافة إلى ذلك فإن المعماري يطبق هندسة البناء، التي استخدمها في وقت مبكر، واستخدم معدل الارتفاع مع الاتساع في منحنيات قطعية ومتكافئة في عمل الأقبية، ووضعت كعامل في بناء مقياس الرقم التقريبي ٢ ط نق (الـ Phi) أي (الوسيط الذهبي)، و(الشبر).. وعرفت القباب البيزنطية على أنها نصف الكرة الأرضية تمتد أصولها من نمو الاهتمام (Interestial Spring-ing) وترتفع بالضبط سدس المحيط الذي فوق الانثناء، أو الانعطاف القوسي للحوائط المساعدة، والقباب التي فوق الأقواس التي تبنى عبر زاوية الغرفة لتدعيم ما فوقها.. إذ تبدو في شكل نصف دائري، وتتحدد الأقواس الحادة بلا تغير بتقسيم (الشبر) عند البداية إلى ست مسافات متساوية، ويسحبون الأقواس التي في اليسار، والتي في اليمين بالراضي RADI الذي يصل عبر المركز من المسافات الثانية والرابعة، تؤخذ معا، وتجسد هذه المستويات والمعالجات اليدوية الرياضية نظاما رسميا يصطبغ به كل بيت من بيوت حقبة السبعينات، مستلهما من تأكيد الذات، فالقصور التي في القاهرة قدمت له الإلهام فيما يتعلق بوحدة التشطيبات الدقيقة التنفيذ بمواد غنية، وفي إطار معماري مبسط، ولتكن باب خزينة النفائس أو واجهة المشربية أو النافذة ذات الزجاج المعشق، وكل جزئية من التفاصيل تتبع منطقها الداخلي، بينما تأخذ مفاتيحها الأساسية من سياقها المعماري الأكبر، وتتكون البيوت في تلك المرحلة من بهو وحجرة رئيسية وحجرات نوم ومساحات خدمية. فالأبهاء تلعب دورا مهما في هذا التجمع، بينما الحجرات الفردية تتجمع حولها من أجل الإضاءة والتهوية، ويؤدي البهو دوره أيضا كمساحة مستقلة.. بشخصيته المندمجة التي يثريها الرواق المسقوف (اللوجيا Logia)، وأحيانا يجملها نافورة، وعندما تغلق تماما تمد بجزء مرئي متحكم فيه يطل على السماء، والقاعة تتكون من مساحة مركزية ذات قبة، وهي دائما أكثر الغرف تعقيدا من الناحية المعمارية، وطرقة محاطة من جانبيها بفجوات مشعة تسمى (ايوان)، وتوظف كمساحة داخلية أساسية، وهي دائما ملتصقة بعتبة أو مدخل البناء، والصالة ذات قبة، والقاعة هي أكثر الغرف تعقيدا في التصميم لأنها قادرة على أداء وظائف متنوعة مثل تناول الغداء والغسيل والدراسة والنوم، وكل يتم في قلب البناء الذي يقاس بالتغير في الإيواء، وهناك منطقة

مهمة أخرى في كل بيت، رغم أنها ليست غرفة في حد ذاتها، وهي (السطح) الذي يكون من الميسر الوصول إليه عن طريق سلالم مستقلة، أو أبواب ذات مستوى أكثر ارتفاعا. وتحت شرفات السطح أبنية أشبه بالموضوعات النحتية التي تحيط بالمكان. وعند زيارة البيوت التي بنيت في المرحلة الأخيرة يندهش المرء بالنموذج الحيوي الذي يرسم الممر الانتقالي من مساحة إلى مساحة، وعندما نتمشى في الأبهاء، ونمعن النظر شمالا ويمينا أو إلى أعلى أو أسفل سنجد إما مشاهد مفتوحة أو مغلقة الحركة تنبعث فيها الحياة بالتغيرات التي تحدث في هذا القسم وموقعه بالإضاءة الطبيعية، وعند الراحة تسافر العين خلال حواجز تتضمن فضاء أو مساحة مختلفة، وخلف الحيطان المخرمة، لتصل خلال (أجزاء منفصلة أو حواجز ذات أطر) بمشاهد غير محورية الضوء والظل. والحجرات نفسها سواء كانت بسيطة أو معقدة مكتفية بذاتها، وينمو من الداخل إلى الخارج.. اما المكونات المعمارية كما تشخصها نظريته فمتوحدة مثل (نوتات) التأليف الموسيقي، بالإضافة إلى فترات تتحكم فيها قواعد رياضية محددة، وتشبه نفس الطريقة للعلاقة النغمية المتناسبة في الموسيقى مبنية على فيزياء الذبذبات البسيطة. وكان فن العمارة هذا بدوره يفكر في أن يكون مبنيا على فيزياء الإنسان المثالي والنموذجي، وبالطريقة التجريدية، فتتحول هندسة المعمار تحولا إنسانيا باستدعاء هندسة الجسد. وكان طموحه الأكبر أن يكون لديه هندسة ذات كميات كبيرة ترفع موضوع المادة إلى بعد روحي، ويعتقد أن هذا أيضا كان هدف الفراعنة. كما يقرر (حسن فتحي) نفسه ـ في كثير من أقواله. وقد استطاع أن يتأصل خلال عملية البناء نفسها ـ من الناحية الروحية أو الطاقة – من (كل) اكبر.. يتكون من جماع اجزائه، ولقد استثاره البعد الروحاني لأبنيته، وهو شيء يجب الحكم عليه وتقييمه من قبل كل إنسان يزوره، ومن المؤكد ان تصميمات البيوت منذ ١٩٧١ سواء البيوت المبنية، أو التي لم يتم بناؤها، تمثل تدريبات منظمة تلفت النظر. فقد وظف فيها اقتصاد الوسائل لإنتاج ثروة من التركيب، بينما احتفظ بحس طاغ بالبساطة مثلما فعل في (بيت الدر) ١٩٥٠، و(شقة محرز). ويكشف (حسن فتحي) بوضوح عن إمكانية غير عادية في اختيار المصطلحات والمفردات من مصادر متفرقة، ثم يتمثلها في لغة ذاتية خاصة به، فهو في الفيلات التي بناها في الريف يستزرع النظام البنائي في الصعيد في أرض الدلتا، ويدمج الحرفة الزخرفية الحضرية المدنية ليشكل البناء الريفي، مما يضفي عليها التعقيد من خلال هندسة المعالجة البارعة باليد، وفي سلسلة المشاريع ذات المستوى الأكبر مثل القصور، والفنادق الفاخرة، والمباني المخصصة للعروض الثقافية الدائمة، يمتد ويوسع (حسن فتحي) مبادىء التشكيل الأساسية من بيوت الفترة من خلال عملية إضافة بسيطة. وقد أنجز بيتا واحدا فقط، ومن مثل هذه المشاريع في مصر (استراحة الرئاسة في كلابشة). فإذا ألقينا نظرة على تفاصيلها يندهش المرء من أنها صغيرة نسبيا، وإنسانية بكل تأكيد. أما بالنسبة للبيوت الصغيرة

فمقياس (الاستراحة) مأخوذ بشكل كبير من الحدود البنائية إلى حد أقصى ثلاثة أمتار ونصف، والغرف المصممة عن طريق وحدة القياس تنتظم حول الأبهاء المفتوحة، أو على طول (الكوريدورات) ذات القبوات، ولكي يشكل المساحة الداخلية الأساسية طور القاعة، وحولها إلى صالة ذات أقبية لتكون في خدمة المقابلات الرسمية والاجتماعات، ولأغراض تناول الطعام. وتتألف المشروعات الأكبر مثل (استراحة الرئاسة) أو المشاريع الأخرى المكونة من أكثر من مبنى واحد.

(د) القــرى

بدأت تجربته في فن عمارة المناطق الجافة (بالقرنة الجديدة) التي خططها في الأصل لسكنى ٩٠٠ أسرة، ورؤياه في هذه القرية مزيج من الواقعية الاجتماعية والرؤية الطوباوية. والقرية تقوم على تسلسل معماري محلي، وعلى نظام المساحات المفتوحة، ويتسع الطريق الرئيسي للقرية من الداخل ليخلق نوعا من الميدان العام حوله، حيث يؤدي العديد من الوظائف بما فيها الصلاة، والتسويق، والتسلية، والترفيه في المساكن التي بجوار المسجد والخان والمسرح على وجه الخصوص، وتم تقسيم المنازل على شكل أقسام تفرض التنوع في خط المنازل، بينما تشكل شبكة من الشوارع ذات الزوايا، والتي تنثني على نفسها لتخلق مشاهد مكسورة، ويمكن أن تجري حياة كثير من المنازل في الشوارع الصغيرة الهادئة التي تستخدم كامتداد للمنزل وكمكان للعمل، وكمساحة للعب بالنسبة للأطفال، ويتم انتقال المعلومات اجتماعيا في الشوارع أو تحت القباب البيزنطية التي تغطي آبار مياه القرية (فلا توجد مياه جارية في البيوت الخاصة). أما أصغر وحدة في تدرج المساحة المفتوحة فهي البهو المتعدد الأغراض والمندمج في كل بيت. وبمعنى ما فقد بدأ تصميم القرية بهذه الوحدة المكانية منذ تصور (حسن فتحي) الخطة في مصطلحات تجريبية حيث تعود الإنسان خلال مدى متصاعد من المساحات التي تبدأ بتخصيص بهوه الصغير، والتي تؤدي إلى ما يشبه الشارع العمومي المجاور، وإلى ميدان أكبر، وبعد ذلك ميدان القرية، وأخيرا الحقول الممتدة في وادي النيل. وهذه الهندسة الخاصة للمساحة تتكرر في القرى غير المخططة في المنطقة التي بنيت على الأرض الزراعية، ونتيجة لذلك فإن تجربة التجول خلال (القرنة الجديدة) ليست مغايرة لتلك البيوت المجاورة، لذلك أصبح مفهوما أن سكان القرنة الجديدة المجلوبين من المناطق المجاورة يشعرون بإحساس الذاتية، والهوية، ومتجانسين روحا، وطبعا مع المكان.

كذلك راعى (حسن فتحي) المساحة الضرورية لحيوانات الفلاح على مستوى مساحة كل منزل، وفصل حجرات النوم بوضعها على مستوى أعلى، ويشير استخدامه للطوب اللبن في بناء الحظائر إلى مرونة هذا الطوب في خدمة الاحتياجات الملحة للسكان، وأعطى البيوت في القرنة

الجديدة صورة مختلفة حيث يشارك التصميم الواحد قرى غرب أسوان في الشكل.

ويعد بناء (القرنة الجديدة) شارك في تصميم مجتمع ريفي في عزبة كبيرة خاصة هي (الولية الصحراء) كان يملكها حافظ عفيفي باشا، مراعيا الخدمات الاجتماعية مثل (المدرسة الإلزامية، والمستشفى، والعيادة، ومدرسة، ومسجد جديد)، وتم بناء الفناء المزدوج بالحجر الجيري، والطوب الأحمر بطريقة مدرجة، وبشكل حساس ورائع، وبشكل مناسب من ناحية الكتلة. وتبع هذا مشاريع أخرى عديدة وأصيلة ومخططة هي (مصنع السيراميك في جراجوس) ١٩٥٠، (المدرسة الابتدائية في فارس) ١٩٥٧ (مركز تدريب تنمية الصحراء) ١٩٦٢، وكل هذه المشروعات تعطينا وحدة مركبة من خلال مجتمع موجود. ففي حالة (مصنع السيراميك) استطاع أن يقنع أصحابه باستعمال (تكنولوجيا الطوب اللبن)، واستفاد في بناء (مدرسة فارس) من الخامات المحلية، ومن سوء الحظ أن المسئولين الحكوميين أساءوا تقييم المشروع، وكانت هذه المعارضة ضربة قوية بالنسبة له فقرر أن يترك مصر عام ١٩٥٧، ويعمل في موسسة العمارة والتخطيط بأثينا، ولم تبن مدارس على منوال (مدرسة فارس) سوى مدرسة واحدة في إدفو، ثم عاد ليصمم بعد ذلك (مركز تدريب تنمية الصحراء) ١٩٦٢، محاولا إحياء تكنولوجيا الطوب اللبن، ثم بنى قريته الثانية (باريز الجديدة) لتستوعب ٢٥٠ أسرة تستزرع المنطقة، وتبدو في تصميماته لهذه القرية استجاباته لقيود المناخ مثل استخدام عازل الريح المنزلي، وشرفات السطح، والرواقات المظللة.. الخ. وتصميمات مثيرة للدهشة في الشكل الوظيفي في أبراج السوق، وتربط هذه الأبراج - وهي مبنية على تأثير الأنبوب لقياس كمية السائل المتدفق - بين مبدأ علمي مع موقع الطبيعة لجس مستوى طبقات الأرض لراحة الإنسان، وتقلل درجة الحرارة في المناطق السفلية لتصنع مخزنا باردا، لكن توقف البناء بعد حرب ١٩٦٧. إن (باريز الجديدة) تشبه (القرنة الجديدة) في أنها تجربة في عملية التوجيه الاجتماعي للبناء، كما أنها أيضا بحث جمالي قام به الفنان المعماري. وفي هذا المشروع تم - من الناحية العملية - إثراء المصادر البشرية للمجتمع من خلال احتكاكهم وتداخلهم المباشر في تفاصيل التصميم، والأعمال التالية التي سنعرض لها بالتفصيل ستظل تهب الحيوية التي لازمان لها في أعماله لتكون نبع الإلهام للعديد من الأجيال القادمة.

- **بيت البك**

صُمم عام ١٩٣٧، ومقام في (سومنت الجبل بالفيوم - مصر)، ومصمم لطاهر عمري بك.

- **بيت قليني**

صمم عام ١٩٣٧ ويقع في المنيا - مصر.

- بيت بابل

بني عام ١٩٤٠ ويقع في الجيزة - مصر، ومصمم لحساب تحسين عبدالقادر، وهذا المقر ذو المساحة في المدينة، ومحاط بحوائط حديقة ومشربية مندمجة، مصنوع من القرميد، وأرضيات نمطية في شكل خطة شبيهة بمنزل البك، ومنزل قليني، ومبني بالطوب الأحمر، ومازال البيت بحالة ممتازة.

- مزرعة الجمعية الزراعية

بنيت عام ١٩٤١، وموقعها في بهتيم - مصر، وصممت للجمعية الملكية الزراعية، وبناء المزرعة يضم مساكن، وقد بدأ البناء قبل أن يزور (حسن فتحي) أسوان، ويرى أسلوب القبوة المائلة يطبق بشكل روتيني. وبسبب فشل المحاولات الأولى في إغلاق الحوائط أرسل المعماري فريقا من البنائين من أسوان إلى (بهتيم) لإنهاء المشروع.

- بيت النمط المتكرر

بني عام ١٩٤٢، ويقع في (عزبة البصري) - مصر، وصمم لحساب (جمعية سيدات الهلال الأحمر) لخدمة الإقامة المحلية. عندما جرف أحد الفيضانات خمسة وعشرين بيتا في عزبة (الباي)، وتحملت سيدات الهلال الأحمر تكاليف البناء، وهي مؤسسة للبر والإحسان، وتولت إعادة إسكان العائلات الفقيرة المشردة، وقدم (فتحي) خدماته للجمعية، وصممها هندسيا بحيث تحل محل المنازل المبنية بالطين، والتي هدمت بأبنية من الطوب الطيني الجيد الصنع على أساسات حجرية. وبني كل بيت طبقا لتصميم معماري كنموذج أو نمط متكرر يشير إلى الميزات الاقتصادية والمعمارية للتكنولوجيا. ومن سوء الحظ أن الجمعية لم تستمر في مشروعاتها مع (فتحي)، بل أكثر من ذلك فقد ارتبطت بمعماري ألغى النمط المتكرر، وبنى عشرين منزلا من الطوب الأحمر بتكلفة تساوي سبع مرات التكاليف التي اقترحها (فتحي).

- مزرعة العمري

بنيت عام ١٩٤٢، وتقع في (سرمنت الجبل بالفيوم) بمصر، وصممت من أجل طاهر العمري، وقد شيدت الأسقف الخشبية (لمزرعة العمري) بواسطة فلاحين من المنطقة ممن امتهنوا هذه المهنة، ويتضمن هذا المشروع اسطبلات مغلقة ومخازن ومنازل للعمل من الطوب اللبن المقبية وذات القباب.

- منزل سعيد

شيد عام ١٩٤٢، واستكمل عام ١٩٤٥، ويقع في المرج - على حدود القاهرة - وصمم من أجل الفنان التشكيلي الدكتور حامد سعيد. وبني المنزل بواجهتين: الواجهة الأولى استكملت عام ١٩٤٢ لكي يخدم منتجع نهاية الأسبوع للدكتور سعيد وزوجته، وكلاهما فنان، وقد بني المنزل في غابة نخيل. ويتكون المنزل الأصلي من ايوان وقبة ومختلى مظلل في حديقة (فجوة جدار)، وعندما قرر اتخاذ المنزل كمستقر دائم له أضيفت حجرة نوم وحجرة مائدة، وجاليري، واستوديو كبير، وخدمات أخرى حول الفناء. وعن هذا المنزل يقول د. سعيد (المنزل هو معمار طيب حنون - غير عدواني - معمار متواضع ينمو مع المعرفة مثل الصديق الطيب).

- بيت (منزل) سيف النصر

بني عام ١٩٤٥، ويقع بالقرب من الفيوم - مصر، وشيد لحساب حمدي سيف النصر، وصمم البناء، ليكون استراحة لصاحب الأرض الذي كان يملك الكثير في الفيوم، بالإضافة إلى الاستراحة، وقد خطط لقر أكبر لكن لم ينفذ، ويختلف هذا المنزل من ناحية الشخصية إذ ليس به فناء داخلي، ونتج عن ذلك أن الحجرات تفتح مباشرة على المنظر الطبيعي، وهو المنزل الوحيد الذي استعمل فيه خشب (الملاجاف) «ماسك الريح» في بنائه، وقد تغير (المنور) ووضع بدلا منه سلم يؤدي إلى السطوح.

الاستراحات

بنيت عام ١٩٤٥، وتقع على البحر الأحمر في سفاجة - مصر، وصممت من أجل شركة (شيلبان نيتريت).

قرية القرنة الجديدة

بنيت عام ١٩٤٨، واعيد بناء المسرح عام ١٩٨٣، وتقع على البر الغربي في الأقصر - مصر، وصممت لحساب الآثار المصرية. وهي أكبر المشروعات العامة شهرة واكتمالا ونجاحا. وأفضل وصف لتخطيط (القرنة الجديدة)، واستراتيجية الإنجاز نجدها في الكتاب الذي ألفه (حسن فتحي) بعنوان (العمارة من أجل الفقراء)، إذ بدأ بناء القرية بالأبنية العامة (المسجد، الخان أي السوق، صالة المدينة «المسرح»، صالة معرض الحرف، مدرسة للبنين، وانتهى المشروع ببناء المساكن)، وكانت الخطة الأساسية أكثر طموحا مما تحقق (وهي مدرسة للحرف، ومدرسة للبنات وصيدلية، ومركز اجتماعي للمرأة، ونقطة شرطة وحمام، وكنيسة، ونادي رياضي، وبحيرة

صناعية، وحديقة) وقد تم بناء أقل من ربع المساكن في الخطة الأساسية. وهناك عدة نتائج قد نتجت عن نجاح وفشل (القرنة الجديدة) في غياب التقييم الدقيق السابق الإعداد. فحتى المعماري في كتابه - لم ينظر إلى القرية أكثر من بنائها الأولي - رغم أن الكتاب قد تم تأليفه بعد بناء القرية بحوالي عشرين عاما، وبدأت عملية الإسكان في الفترة المتأخرة من الأربعينيات ولم تكن تلقائية. ففي البداية تحرك سكان المناطق الأكثر فقرا - هؤلاء الذين يعيشون في أماكن لاتزيد عن الكهوف- إلى المنازل الجديدة التي منحتهم إياها الحكومة (لأنهم لم يجبروا على الرحيل. أما بعض سكان القرنة القديمة فقد اختاروا أن يبقوا في البيوت التي عاشوا فيها دائما وتوسعت عبر عدة أجيال)، وتحركت عائلات أخرى ببطء إلى القرية الجديدة، ولربما كان ذلك بسبب الفرص الاقتصادية التي قدمها الموقع من خلال قدرته على أن يكون مركزاً للتجارة السياحية، أو استجابة للنقص العام في المساكن الذي تعاني منه مصر في العقود القليلة الماضية، فالصورة المعطاة للقرنة الجديدة عام ١٩٨٣ هي صورة ذلك المجتمع المستقل، مع شعور قوي بالهوية الذاتية.

لولية الصحراء

بنيت عام ١٩٥٠، وتقع في قرية حافظ عفيفي - مصر، وصممت من أجل حافظ عفيفي باشا، وهي في الحقيقة مجتمع مستقل بذاته. (فلولية الصحراء) هي اسم مزرعة كبيرة ومركبة تملكها عائلة عفيفي باشا. وقد نفذ عفيفي باشا في الأربعينيات برنامجا طموحا ليطور تسهيلات بناء المزرعة، بل وما هو أكثر إثارة للاهتمام. خدماتها الاجتماعية مثل: منازل للعمال الجدد، وورش، وحظائر للحيوان، ومخازن للحبوب، وأبراج للحمام، وأيضا مستشفى وعيادة. وعند استكماله لهذه الأبنية طلب من (حسن فتحي) أن يصمم ست وحدات إسكان، ومسكن جديد، ومدرسة ملحقة به، وبنيت المنازل بالطوب اللبن التي تميز المعماري.. أولا في شكل عنقودي حول فناء عام، وكل وحدة من طابقين لها غرفة عامة وخدمات وموقد، وحجرتان للنوم، وشرفة للسطح.. بالإضافة إلى بناء منزل للضيوف من دور واحد في مدخل الفناء. وهذا الجناح الكبير البسيط يستخدمه العمال الزوار أيضا، ومجهز لأحداث العائلة الاجتماعية ذات الدلالة مثل الزواج والمآتم، وكان كبير العمال الدائم يعيش ويعمل على أرض المزرعة في الوقت الذي كان يتم فيه بناء المسكن والمسجد، وعندما سأل كبير العمال كيف تقرر من سيعطى من بين العمال وعائلاتهم الفرصة لكي يعيش في المساكن التي صممها (فتحي) أجاب كبير العمال مفسرا أن المساكن متاحة لأي إنسان، لكن هؤلاء الذين لديهم مساكن يفضل أن يبقوا فيها، وحتى لو أجمع الكل على أن الغرف ذات القباب والأقبية لمساكن (فتحي) كانت فخمة جدا، وأن البيوت ستكون أكثر برودة في الصيف وأكثر دفئا في الشتاء أفضل بكثير من بيوتهم المبنية بالطوب الأحمر.

وبنيت المدرسة والمسجد بالطوب الجيري والطوب الأحمر، ومثل المساكن استمر المسجد في الاستخدام منذ استكماله، وظلت المدرسة تقوم بواجبها - على أية حال - بعد أكثر من خمس سنوات من الاستعمال، إلى أن أنشئت مدرسة في القرية المجاورة.

بيت (منزل) الرهبان - دير الرهبان

بني عام ١٩٥٠، ويقع في الجيزة - مصر، وصمم كدير للسيد عطية هانم أبو قصبة، وصمم هذا المنزل الفخم على الضفة الغربية لنهر النيل لزوجة أحد السفراء المصريين في تركيا حيث إن المنزل كان على طراز المنازل العثمانية على البسفور، وقبل أن يبدأ التصميم نظم أصحاب المنزل رحلة للمعماري (حسن فتحي) ليزور مجموعة المنازل والحجرات في تركيا التي كان شديد الإعجاب بها، وكانت النتيجة ذلك البيت ذا الثلاثة أدوار، وله صالة رئيسية حول صالون كبير، ومكتبة، وحجرة مائدة منظمة حوله. وهذه الحجرات مزودة ببذخ ومزينة بثراء بأعمال التشكيل واللوحات الزخرفية، وفوق الصالة الرئيسية مباشرة فناء المستوى الأول الذي يخدم كبؤرة لحياة أكثر خصوصية، وجناح يمتد إلى الشرق يساعد في إغلاق فناء مدخل العزبة، ويمكن إغلاقه دون بقية المنزل ليخدم كشقة ملحقة.

ومن أهم سمات شكل أو خطة هذا المنزل الذي لا ينسى مشهد المدخل المكسور مرسوما بواسطة المعماري، وعند الدخول من خلال الباب الأمامي يقاد الإنسان إلى (كوريدور) مميز ضيق ينقسم قسمين قبل أن يسلمنا أحدهما إلى الضوء الساطع والصالة الرئيسية الرائعة التي تطل على نهر النيل.

بيت الاصطبولاري (ستوبلاري)

بني عام ١٩٥٢، ويقع في الأقصر الغربية - مصر، ومصمم لمصلحة الآثار باسم الدكتور (الكسندر اصطبولاري)، وتقع هذه (المضيفة) على قمة تل، والجبل من خلفها ووادي النيل تحت أقدامها، ويعكس تصميمه الوظيفة المزدوجة له كمكان يقضي فيه جزءا من الوقت، مخصص لضيف مصلحة الآثار د.الكسندر ستوبلاري، وكمكان للزوار من ذوي الحيثية، وهي مكونة من غرفة نوم د. ستوبلاري، والحمام، والفناء الخاص، وكلها منعزلة ومنفصلة من ناحية نهاية الفناء، بالإضافة إلى ساحة للمعيشة العامة، وحجرتين لنوم الضيوف، وخدمات موزعة ما بين فناءين إضافيين.

مصنع السيراميك

تم بناؤه وتعديله عام١٩٥٥، ويقع في جراجوس - مصر، صممه لحساب بعثة الجزويت في

مصر باسم (جمعية جراجوس)، إذ في وقت بناء المصنع كانت (جراجوس) تعتمد فقط على الزراعة لتكسب عيشها. وفكرت بعثة (الآباء اليسوعيين) النشطة اجتماعيا في أن توسع القاعدة الاجتماعية بصناعات حرفية صغيرة، وعندما رأت (القرنة الجديدة) طلب مدير البعثة من (فتحي) أن يصمم له مصنعا للسيراميك. ولسوء الحظ لم يتم اتباع التصميمات التي صممها المعماري.. إذ اتبع (الجزويت) ومقاولهم المفهوم التكنولوجي، وأعادوا تكوين التنظيم الداخلي للمباني الفردية وموقع المشروع دون استشارة المعماري.

وهو مازال مركز صناعة فعالة، وله برنامج تدريبي، ويملك المصنع الآن ويقوم بإدارته العمال، ويعمل فيه بصفة مستديمة اثنا عشر عاملا.

المدرسة الابتدائية في فارس

أنشئت عام١٩٥٧، وتقع في فارس - مصر، وصممت لحساب وزارة التربية والتعليم لحساب المجلس المحلي. وتتكون المدرسة الابتدائية في فارس من عشرة فصول، وقاعة اجتماعات، ومكتبة، وحجرة أشغال، ومكاتب إدارية، وشقتين للمدرسين، ومسجد، وخدمات الصرف الصحي، وكلها مصممة حول فناء ينغلق من ثلاث جهات، ومزين بنافورة، وتتسع بحد أقصى لـ٧٠٠ تلميذ من البنين والبنات، وكل هذه المباني تلتف حول المدرسة. وكل فصل له قبة متدلية محاط بها وعلى جانبيها قبوان عموديان. والمنور مصمم طبقا لمبادئ (المنور) الذي يجعل الفصل الدراسي باردا في الصيف، وهناك نظام للتهوية أكثر تطورا صممه المعماري يتعلق بكوة - أي (فتحة) مثل الكأس في القبة ومواسير المياه في ممرات الهواء. وهذه للأسف أشياء لم تنفذ منذ افتتاحها، ويتفهم المدرسون الذين يعملون بالمدرسة بشكل كبير التسهيلات المتوفرة فيها ويمتدحونها لكفاءتها وجمالها، وباختصار يجدونها بيئة ممتازة للتعليم.

وبنت وزارة التربية والتعليم مدرسة ابتدائية أخرى (بإدفو) دون مساعدة الفنان المعماري، وهي مشابهة تماما في تنفيذها (لمدرسة فارس) في إدفو. فكما في فارس فإن مدرسة إدفو ظلت تعمل، وليست هناك مدارس أخرى على النموذج المتكرر لمدرسة فارس.

المساكن المركبة في العراق

صممت بالاشتراك مع (رابطة الصداقة) عام١٩٥٩، وتقع في العراق وصممت لحساب وزارة التنمية في حكومة العراق، وهو المشروع الكبير الوحيد الذي نفذه المعماري أثناء عمله في أثينا باليونان. ويرتبط المشروع المركب بخطة أساسية لمدينة جديدة وتصميم معماري مفصل لواحد من أجزائها أو مربعاتها. فبالنسبة للمجتمعات الإسلامية التقليدية يضم كل مربع مسجد، وحمام،

ومقهى، وسوق مفتوح، ومساكن. وطالب مشروع (فتحي) أيضا بحدائق ومركز إداري، مع ميدان للقرية. وتتحد أبعاد المربع مع المسافة التي يصلها صوت المؤذن دون ميكروفون عندما يؤذن للصلاة من فوق المئذنة، وهناك مجموعة من المباني بنيت في الخطة من أربعة إلى سبعة طوابق في بلوكات، يسكنها الرسميون والعائلات التي لا تعمل بالزراعة، والحرفيون، وعائلات المزرعة. ويرتبطون معا في الداخل بشبكة من طرق المشي، والمساحات الخضراء، ويرتبط هذا المربع بالشكل الحضري الأكبر بشوارع ومواصلات وطرق سريعة مقسمة.

جامعة وسط الجزائر

صممت عام ١٩٦٠ بالاشتراك مع رابطة الصداقة، وتقع في وسط الجزائر، ومصممة لحساب وزارة التعليم لحكومة الجزائر، ويرتبط المشروع بخطة أساسية ودراسات لتصميم المبنى.

الجامع الكبير

تم تصميمه عام ١٩٦٠ مع رابطة الصداقة، ويقع في باكستان، وصمم لحساب حكومة الباكستان، ويضم التصميم بهو أمامي يطل على منظر طبيعي، والمسجد مع البهو محاط بمساحات مغطاة بالطوب الأحمر في شكل لوحات مجسمة، ويتعين (المحراب) بقبة جيوديسية (أي أقصر خط بين نقطتين على سطح معين).

مركز التدريب

تم بناؤه عام ١٩٦٢ ويقع في الخارجة - مصر، وصمم لحساب مكتب تنمية الصحراء، واستصلاح الأراضي في الحكومة المصرية. وكان المقصود من مركز التدريب هذا أن يكون جزءا من مشروع الحكومة للتنمية في واحة الخارجة، وبني إلى جواره سلسلة من المدن الجديدة (منها قرية باريز التي صممها حسن فتحي)، ويقدم المركز التعليم الأساسي والتدريب الفني في مجالات الزراعة والميكانيكا والوقود والتغذية.

ويعاني المبنى نفسه من التدمير الواضح منذ بنائه، لأن المبنى يقع على أكثر النقاط انخفاضا في المنطقة، حيث أصابته المياه المحيطة، وسببت رشحا مائيا في بنائه. ومنذ أن استقر البناء، وأرضه من الطين التي تنتفخ عندما تبتل، لذا تأثرت أساسات المبنى، وتسببت في دمار الحوائط المبنية بالطوب اللبن والأقبية والقباب، ومثل هذه الأخطاء في البناء من الممكن منعها بأساس سميك من الطوب الأحمر يستقر على أرضية ممهدة من الرمل، ورغم أن إداريي المركز متحمسون فيما يتعلق بالسمة الحرارية، واستخدامهم للمواد المحلية. فهم يتنبهون جيدا للتفصيل المباني، ومتأكدين من عمرها.. فهم يلفون المبنى بطريقة منظمة ويستبدلونه بأبنية قوية من الطوب الأحمر.

مركز الأقصر الثقافي

تم تصميمه عام١٩٦٤، ويقع في الأقصر - مصر، وتم تصميمه لحساب وزارة الثقافة والإعلام في الحكومة المصرية. ومركز الأقصر الثقافي مصمم كتركيبة متينة النسيج، مخصصة لفنون المسرح والفن التشكيلي، وخشبة المسرح والسينما مزودان بمسرح مغلق ومفتوح، واستديوهات الفنانين مصممة للكبار والصغار. وقاعات المحاضرات والعرض ملحقة بساحة (سيدي الوحشي) والضريح الفخم، والمسجد ومنطقة الوضوء. وينحدر الكثير من أجزاء التصميم لجزئيات مكونات المركز من مصادر تاريخية بما فيها منزل من الأسرة الثامنة عشرة في تل العمارنة، ومنزل الأسرة التاسعة عشرة (النوب أمون).

المنزل الجبلي ذو الطراز المتكرر

تم تصميمه عام١٩٦٦ ويقع في (الداريا) بالمملكة العربية السعودية، ومصمم لحساب وزارة الشئون الاجتماعية والعمل في المملكة العربية السعودية، وكان التصميم للمنازل ذات الطرز المتكررة جزءا من نموذج مشروع لتنمية المستقرات الموجودة في الجبال، وهي مدروسة بدقة لتناسب العادات الطبيعية والمناخ الطبيعي وشكل المنزل التقليدي المحلي. والمنازل التي صنعها المعماري كانت بيوتا ذات طابق واحد ذات أسطح للنوم، وكل الحجرات كانت منظمة أو منسقة حول فناء مركزي، والمدافئ لتدفئة المنازل أثناء الشتاء البارد، وعازلات، وماسكات الريح التي تعمل منضمة إلى البهو مما يصلح ويخفف حرارة الأمكنة أثناء شهور الصيف الحارة.

المعهد العالي للانثروبولوجيا والفن الشعبي

تم تصميمه عام ١٩٦٥، ويقع في الأقصر - مصر، وصمم لحساب وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الحكومة المصرية، وكان المعهد العالي للانثروبولوجيا والفن الشعبي مشروعا طموحا من أجل خلق مركز لدراسة وتنمية الثقافة المصرية مع التركيز على الموسيقى والمسرح وفن العمارة. وكان برنامج المركز يضم متحفا، وقاعة عرض، وفصول دراسية، ومساحات للأداء التمثيلي، لكن بُني مبنيان على الأقل من مباني المركز المستهدف، وتم تصميمهما بالتفاصيل، وهما المتحف وتركيبة المسرح.

قرية باريز الجديدة

تم بناؤها جزئيا عام ١٩٦٧، وتقع في الواحات الخارجة - مصر، وصممت لحساب الهيئة المصرية لتنمية الصحراء. وتقع (باريز الجديدة) على بعد ستة كيلو مترات شمال باريز القديمة ففي عام١٩٦٣، اكتشفت هيئة تنمية الصحراء بئر ماء يمكن أن يروي (١٠٠٠) فدان من الأراضي

الزراعية، وخططت باريز الجديدة لتكون القرية المركزية لمسافة تمتد (٤٠) كيلومتر لأن تحتضن قرى صغيرة بالإضافة إلى باريز القديمة. وفي تصميم القرية درس المعماري بدقة المدن التقليدية في الوادي الجديد، أخذا في الاعتبار بشكل خاص استجابتها للمناخ الصحراوي القاسي، واتبع في بنائه للمساكن العنقودية النمط الثابت للشوارع الضيقة المتعرجة التي تملأ القرى بشكل دوري، والمساكن نفسها منغلقة ومفتوحة على أبهاء داخلية، والشكل الاستعراضي للسوق، وأيضا تحدد بشكل كبير من خلال هندسة البيئة. لكنه عاد على الرغم من ذلك واستعمل أساليب غير معروفة في الواحات الخارجة، إلا أن نظامه المزدوج لمهابط الهواء (مناور) تبرد الجو بشكل طبيعي، ويحدث تيارا هوائيا، ويتميز المبنى بالفوائد التي من بينها الحفظ الجيد للطعام والحبوب في المستوى الأرضي (القاعدي).

وقد خططت القرية لسكنى ٢٥٠ عائلة، والميدان، والسوق، والورشة، وموقف أتوبيس و(فيلتان)، ومكتب مركب جزء منه أثناء عام البناء، ومبنى آخر سيستكمل في باريز الجديدة.

على أية حال فقد أوقفت حرب ١٩٦٧ مع (الكيان الصهيوني) العمل، وجاءت نهاية مفاجئة لهذا العمل، وأقامت سبع وعشرون عائلة في الجزء المبني من القرية لمدة عام واحد لارتباطهم بالورشة، وقد ظهر العديد من القصص حولهم. فالبعض يقول إنهم أجبروا على ترك أماكنهم في سيناء على يد الإسرائيليين، وإعادة تسكينهم مؤقتا في (باريز) بواسطة الحكومة، وهناك قصة أكثر معقولية هي أن رءوس العائلات كانوا من مهربي الحشيش في الإسماعيلية، وأنهم حجزوا أو اعتقلوا في الواحات كعقاب عن جرائمهم. وهناك سجل عن قصتهم يرويه الأطفال الذين حفروا رسومهم على حيطان القرية من مراكب تذكرهم بالسويس. وبالحديث مع مدرس المدرسة طلبت اللجنة التخطيطية أن يصمم لها مشروعا ليصبح مجتمع إيواء كبير، وأن يبنى على مراحل.. المرحلة الأولى والوحيدة صممت وتضم مكتب تخطيط المشروع والأعمال التالية له، وثلاث وحدات للإسكان.

شقة محرز

بنيت عام ١٩٧١، وتقع في القاهرة - مصر، وصممها (الشهيرة محرز) وتشغل (شقة محرز) الدور السادس في تكوين عمارة في حي الدقي في القاهرة، وتحول البناء على يد أم (السيدة محرز) بمساعدة مهندس معماري. ولم يعجبها تصميم الشقة التي كان من المفروض أن تكون شقة صغيرة فطلبت الابنة من (حسن فتحي) أن يعيد تصميمها، فمادامت بها الخمسة حجرات الأولى مشغولة، كان على (فتحي) أن يعمل من خلال تصميم مغطى من الأعمدة المبنية وأشياء صالحة للاستعمال ولكنها من نوع جيد. ورتبت الشقة من حجرة معيشة كبيرة ذات دهليز مرتبطة بفناء يرتبط بدوره بمساحة معيشة خاصة، ومساحة للجلوس، وغرفة نوم، ومكتبة، وحمام بحوض مياه خارج منطقة النوم، والمطبخ وحجرة المكياج يرتبطان بدهليز.

والعناصر المعمارية مثل المدفأة، والنافورة، والقبة في المنطقة المعيشية الخاصة، ومشربية ذات ستائر متغيرة من الأرض إلى السقف تختص كل المساحة، وتخلق مناطق مميزة خلال الحجرات الكبيرة، والإحساس الكلي بالثراء، وينتشر المعمار المتسع الذي هو في الحقيقة ليس إلا وحدة شقة صغيرة نسبياً.

منزل بولك

تم تصميمه عام ١٩٧٢، ومقام لصالح المالك في (كلورادو بالولايات المتحدة الأمريكية)، وصممه حسن فتحي للدكتور (وليم بولك) ، والمشروع مصمم كمنتجع جبلي صغير ذي سبع حجرات للنوم، ووحدات حمام، ومنطقة للمعيشة، ومطبخ، وبحيرة للعوم بالداخل.

منزل رياض

وتم بناؤه عام١٩٧٣، ومقام في طريق سقارة خارج القاهرة - مصر، ومصمم للدكتور (فؤاد عبدالمحسن رياض) فقد تعرف الدكتور رياض على الفنان المعماري عام١٩٦٦ من خلال اهتمامهما المتبادل بالموسيقى، وبدأ التصميم للمنزل عام١٩٦٧ رغم أن البناء لم يكتمل حتى عام١٩٧٣، وكان البرنامج الأول للمنزل يتكون من منتجع صغير لعائلة ذات طفلين، واستجابة التصميم كانت منزل له قاعة، وصالة، ومدخل صالة ذات قبة، ومطبخ، وحمام، وموقع الغرف الأربع الصغيرة منفصلة عن البناء الرئيسي. ويشار إليها بأنها (بيت الدمية) التي كانت دائماً من الشكل المرسوم واضعاً في الاعتبار وجود أطفال، وعلى أية حال فقد أضيف جناح يتكون من ثلاث غرف نوم بعد أن بدأ المشروع.

والمنزل مبني من الحجر الجيري مستخدما فيه كتل الحجر الجيري العارية للحوائط، وكتل الحجر المغطاة استخدمها كإطار للفتحات، واستخدم الرقائق الصغيرة، وهي لا تشبه الطوب الروماني في الشكل (لبناء الأقبية والقباب)، وتم انتقاء الكثير من دعائم البيت والنهايات الخشبية من البنايات القديمة، على الرغم من وجود أعمال الخشب المصنعة في ورشة هيئة الآثار، وعلى الرغم من أن نيته كانت من اجل أن يجعل هذا البيت لأجازات آخر الأسبوع، إلا ان (الدكتور رياض) أقام فيه طول الوقت منذ اكتمال المشروع، ويوضح ذلك قائلا: (إن الحياة في المنزل خلقت عندي تأثير إعادة الميلاد، ففيه ينمو داخلي حب قوي للجمال والطبيعة).

إعادة بناء سوهار (سوحار)

تم تصميمه عام ١٩٧٤، ويقع في (سوهار) في سلطنة عمان، ومصمم لحساب حكومتها القومية بعد أن دمر جزء كبير من الحي المركزي للأعمال في ميناء مدينة (سوحار) بسبب حريق عام١٩٦٧ . وارتبط (سلطان عمان) مع فناننا المعماري لإعادة تنمية الحي، وحددت الخطة المعدة

سوقا كبيراً مغطى يتسع كحد أقصى لستين وحدة تجارية، وخاصة الفرن المصمم، وقسم للتخزين، وقهوة، ويكتسب نظام البناء المنظم بشكل رفيع سمات طرازية من فن العمارة المحلي، وتضم (عرضتا batasti)، لكنه استخدم بناء سقف متحرك ذات نهاية مفتوحة، وذات جسور مغطاة بأسلاك رفيعة وطوب أحمر متنوعة الارتفاع لتشجيع التهوية المتصالبة.

استدعى المشروع أيضا بناء مسجد جديد، ومركز حكومي للقرية، ومساكن، وتشجيعاً للتطوير العنقودي فقد منح كل ساكن قطعة ارض وحديقة خضروات في حدود حوائط المسكن.

مسجد العباسية

تصميم عام ١٩٧٤، ومقام في حي العباسية بالقاهرة - مصر، ومصمم لحساب (الجنة النهوض بالإسلام) والمسجد مركب، صممه المعماري لموقع غير منتظم ليكون قريبا من أثر موجود، وهو الآن موجود، لكن كما كان في رسم فتحي وخططه.

المشربية

تصميم عام ١٩٧٤، وتقع في الجيزة - مصر، وصممها (للإخوة شكري)، والمشربية كانت هي الاسم المقترح لمركز فني لموقع قريب من اهرامات الجيزة، وجزء من المشروع صممه المعماري، ويبرز مسرحاً مكشوفاً، واستديوهات الفنانين، ووحدات إقامة، ومطعم، ومقهى، وخان، ومسجد.

منتجع جزيرة مهرجان النيل

تصميم عام١٩٧٧، وأعيد تصميمه عام١٩٨٢، ويقع في الأقصر - مصر، وتم تصميمه عام ١٩٨٢ لنقابة التجاريين التي تشكلت لتنفيذ المشروع، والمشروع هو قرية للإقامة على جزيرة طرح البحر على نهر النيل عند الأقصر، ولكي تكون قريبة من الماء فإن المركب يضم منطقة استقبال ومطاعم، وثلاث خانات، وأربعة مسارح (اثنان مفتوحان، ومسرح مغلق، ومسرح لغرفة الموسيقى)، وحمام سباحة، وحمام تركي، وحديقة أطفال، وتجهيزات ليلية للجماعات في عناقيد للسياح، لكن يبدو أن القرية لم تبن.

استراحة ناريين

تصميم ١٩٧٨، وتقع في الواحات الخارجة - مصر، وصممت لحساب (يوم ناريين).

فندق رباط

تصميم ١٩٧٨، ويقع في الواحات الخارجة - مصر، وهذا الفندق الفاخر لعاصمة المنطقة في الواحات الخارجة، كان من المفروض أن يكون فيه مطاعم ودكاكين، وممر مظلل، وحمام سباحة، ووحدات فاخرة للمعيشة.

منزل سامي

تصميم ١٩٧٩، ويقع في دهشور - مصر، ومصمم لحساب (د.عقيل سامي والسيدة سامي)، ويستعمل لقضاء اجازة نهاية الأسبوع، واستغرق البناء عامين، ويرجع ذلك إلى صعوبة نقل العمال المهرة من القاهرة إلى الموقع، والبيت مبني بالحجر الجيري والعادة والطوب الأحمر.. أما الحيطان، والأسطح، والسقف فمصنوعة من الجص الأبيض، وصنع أعمال الخشب وصممها وزخرفها النجار (حسن النجار) الذي عينه لهذا العمل المعماري (حسن فتحي)، وشارك (د.سامي) بدور ملاحظ الموقع مع المعماري، ومبدياً اهتماماً كبيراً واستمتاعاً في مراقبة المبنى وهو يتطور في مراحله المتتابعة.

منزل صدر الدين أغاخان

تصميم عام١٩٨٠، ويقع في جزيرة في نيل أسوان - مصر، وصممه لحساب الأمير (صدر الدين اغاخان) ليكون منزلا يأوي إليه هو وزوجته بالقرب من قبر ابيه اغاخان الثالث على الضفة الغربية.

منزل النجار

تم بناؤه عام ١٩٨٠، ويقع في (مايوركا باسبانيا)، وصممه لـ(مصطفى النجار)، وعلى الرغم من انه صمم بواسطة المعماري، إلا أن الحد أو المستوى الذي وصل إليه رسم المنزل لم ينفذ بشكل دقيق، وغير واضح.

منزل عبدالرحمن ناصف

تم بناؤه عام١٩٨٠، ويقع في (جدة بالعربية السعوية)، وصممه لحساب (عبدالرحمن ناصف). وهناك منزل آخر تم تصميم جزء منه لـ(عبدالله ناصف) شقيق عبدالرحمن، وتم بناؤه، لكن الإنجاز الأخير والتعلية والتفاصيل..الخ لم تتم بواسطة (فتحي)، ولهذا لم يتم إدراجها هنا. وكان العميل يعيش في بيت تقليدي من بيوت (جدة)، وقد زار (فتحي) في القاهرة عام١٩٧٤ حيث صمم المعماري الرسومات الأولى. وزار (فتحي) حينئذ الموقع، وأنهى الرسوم والخطط وبدأ العمل في العام نفسه، واستغرق البناء عامين حتى اكتمل، وجلب الحجارة من بيت قديم مهدم، وزار العميل عدة بلاد قبل اختيار الخشب من أندونيسيا والسويد، وتم بناء المبنى بمساعدة اثنين من كبار بنائي فتحي أحدهما (علاء الدين مصطفى) وقضى ست سنوات في الموقع.

وتم عمل بعض التغييرات عن طريق العميل بمساعدة تلميذ فتحي (د.الوكيل) وبموافقة المعماري، واستغرق المبنى ست سنوات حتى اكتمل، وتكلف حوالي ستة ملايين ريال، ويظل هذا المنزل واحدا من أعمال (فتحي) القليلة التي تحققت خارج مصر.

ميت رهينة

تم الإنشاء عام١٩٨١، ويقع في (شبرامنت) على طريق سقارة - مصر، وصممه لـ (نازلي سميحة كازروتي)، وتم تصميم (ميت رهينة - طريق الباسل) لشقيقتين وعائلتهما القريبين، وهو أكثر البيوت اقبية وقباب في مصر التي صنعها المعماري، وهو يستعمل الآن كمنتجع ومقر للإقامة بعض الوقت.

والمنزل مبنى بالحجر الجيري المجلوب من الفيوم، وتابع شاب من العائلة عملية البناء، هو (محمود فهمي)، وتكون فريق البناء من اربعة من قاطعي الحجر، واربعة بنائين، وأربعة مساعدي بنائين، وستة حمالين. واستغرق بناء المشروع ٢٧٢ يوماً، ولأن العمال كانوا من منطقة بني سويف التي تبعد مئة كيلومتر عن الموقع، فقد عاشوا أثناء البناء في شبرامنت، وكانوا يعودون إلى قريتهم للزيارة كل خمسة عشر يوماً. وعملت الفتيات من القرية كحمالات، وكان العمل مرغوبا فيه بالنسبة لهن مادمن يوفرن أجوراً تكفي لتحقيق ما كن يصبين إليه من الزواج، ويقول (السيد فهمي) إن كل فتاة كانت تعمل دون تعب في الموقع لتثبت قوتها أمام الرجال الذين لم يتزوجوا، وبالفعل فقد خطبت ثلاث منهن لثلاثة من مساعدي البنائين.

استراحة الرئاسة

تم البناء عام١٩٨١، وتقع في جرف حسين - مصر، وتم التصميم لحساب أنور السادات كاستراحة للرئاسة والحكومة.

وتقع على بحيرة ناصر، لكن هذا المقر الحكومي الرسمي البعيد لم يشغله أحد بعد. ففي تلك الوقت تم اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات. والبيت كامل فيما عدا التجهيزات والتمديدات للمنافع، وتم العمل فيما بعد بشكل متسرع وبتنفيذ غير متقن وغير مكتمل.

وهو مبنى كبير حقيقة.. فحول الاستراحة تنتظم الأبهاء حوله والحواشي مثل قاعة رئيسية كبيرة للاستقبال، وأجنحة للطعام، وأجنحة خاصة، وكل منها لها قاعة، وغرفة ملابس، وحمام، وعلى الرغم من أن أغلب المبنى بني بالحجر الأحمر، فإن أبعاده الكبيرة استدعت استخدام الطوب الأحمر والاسمنت المسلح.

دار الإسلام

تم بناء جزء كبير منها عام١٩٨١، وتقع في (نيوميكسيكو - الولايات المتحدة) لحساب جمعية دار الإسلام، وكانت الخطة الأساسية للجمعية في الأصل مرسومة بواسطة المعماري، لكنها

تغيرت. إذ ان أهم مبنى صممه فتحي واكتمل هو (المسجد)، أما الرواق والمدرسة فقد اكتمل بناؤهما فيما بعد.

منزل صديق

تم البناء والتعديل عام١٩٨٣، ويقع في الجيزة - مصر، وصممه لحساب (محمد راتب صديق)، صممه كمقر، وكاستديو لرسام مصور، ومثال، وتغير شكل المنزل أثناء البناء دون مشورة المعماري.

منزل الشيخ ناصر

تم البناء عام١٩٨٤، ويقع في الكويت وصممه لحساب الشيخ (ناصر صباح الأحمد الصباح وزوجته الشيخة حصة صباح السالم الصباح)، وكان التصميم الأصلي للمعماري، ولكن حدثت التغييرات في التصميم الداخلي والموقع، وتمت الملاحظة والمتابعة بمعرفة (عمر الفاروق) أحد تلاميذ حسن فتحي.

منزل جريس

تم البناء عام١٩٨٤، ويقع في أبو صير في طريق سقارة - مصر، وصممه لحساب (د.مراد جريس) ويعتبر (منزل جريس) هو أكثر الفيلات المكتملة حاليا، والتي صممها المعماري في الريف الزراعي الذي يحيط بالقاهرة، ويستخدم كمنزل ثان لصاحبه وزوجته، وبنى المنزل فريق من البنائين من النوبة، لكن ظهرت مشاكل تتعلق بتنظيم العمل والكفاءة التي تحكمها الوجوه الأولية للبناء، مما تسبب في أن يقوم صاحب المنزل بالملاحظة والمتابعة، وشيده فريق من العمال المهرة من القاهرة، ويساعدهم عمال من المنطقة المجاورة.

وقد صرح في برنامج تليفزيوني أذيع في التليفزيون المصري أنه قد قام بالتخطيط لمدينة جدة بالمملكة العربية السعودية حين كلفته الحكومة السعودية في أواخر الخمسينيات، كما قام أيضا بتخطيط (مدينة نصر) بالقاهرة في الستينيات، وهي أحد أهم ضواحي القاهرة الأكثر جذبا للسكان حاليا لما تتميز به من رحابة واتساع شوارعها ومساكنها.

حسن فتحي، سيرة ذاتية

(٢٣ مارس ١٩٠٠ - ٣٠ نوفمبر ١٩٨٩)

- ٢٣ مارس ١٩٠٠
ولد في الإسكندرية - مصر.
- ١٩٢٦
تخرج من مدرسة المهندس خانة العليا - جامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول) بالقاهرة.
- ١٩٢٦-١٩٣٠
عمل في هيئة أو مصلحة الشئون البلدية - القاهرة.
- ١٩٣٠- ١٩٤٦
قام بالتدريس في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.
- ١٩٢٧
صمم وعرض أول مشروعاته من الطوب اللبن الطيني والمنازل الريفية شمال دلتا مصر.
- ١٩٤١
بنى أول أبنية من الطوب اللبن (الطيني) مازجا فيها القبو المائل في بناء المساكن التجريبي في بهتيم - مصر بتكليف من الجمعية الملكية الزراعية.
- ١٩٤٦-١٩٥٣
انتدب إلى مصلحة الآثار لبناء ومتابعة مشروع قرية (القرنة الجديدة) في الأقصر لنقل سكان (القرنة القديمة) من منطقة الآثار.
- ١٩٤٩-١٩٥٢
عين مديرا لدرسة أو قسم البناء في وزارة التربية والتعليم.
- ١٩٥٠
انتدب مستشارا للأمم المتحدة في مشروع معونة اللاجئين.
- ١٩٥٣-١٩٥٧
عاد للتدريس في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ورئيسا لقسم العمارة بها عام ١٩٥٤.
- ١٩٥٧-١٩٦٢
انضم (الرابطة الصداقة) في أثينا كمستشار ومحاضر عن المناخ والعمارة في (معهد أثينا الفني)، وعضو في مشروع البحث عن مدينة المستقبل.
- ١٩٦٣-١٩٦٥
مدير المشروعات التجريبية لبناء المساكن - وزارة البحث العلمي بالقاهرة، وقام بتصميم المعهد العالي للأنثروبولوجيا والفن الشعبي، وعمل مستشارا بوزارة السياحة بالقاهرة، وانتدبته الأمم المتحدة لمشروعات التنمية الريفية في المملكة العربية السعودية.
- ١٩٦٦
حاضر في الفلسفة وعلم الجمال عن تخطيط المدن في قسم العمارة - جامعة الأزهر.
- ١٩٧٥-١٩٧٧
عضو لجنة التوجيه - جائزة أغاخان للعمارة - جائزة الأستاذ لمؤسسة الأغاخان.
- ١٩٧٧- وحتى وفاته
  - مؤسس ومدير المعهد العالي للتكنولوجيا الملائمة، وهو منضم إلى عضويته
  - عضو المجلس الأعلى للفنون والآداب - مصر.
  - زميل شرف مركز الأبحاث الأمريكي - القاهرة.
  - زميل شرف المعهد الأمريكي للعمارة ١٩٧٦.
  - توفي في ٣٠ نوفمبر ١٩٨٩.

الجوائز

- ١٩٥٩
جائزة الدولة التشجيعية للفنون الجميلة، وميدالية ذهبية.
- ١٩٦٧
جائزة الدولة التقديرية، ووسام (قلادة) الجمهورية.
- ١٩٨٠
جائزة الرئاسة - جائزة أغاخان للعمارة.
- ١٩٨٤
  - الاتحاد الدولي للمعماريين - الميدالية الذهبية.
  - جائزة الاتحاد الدولي للبناء (وهي جائزة أحسن مهندس في العالم).
  - عضوية شرف المعهد الأمريكي للعمارة - ميدالية السلام للأمم المتحدة.

أعماله المنشورة

- «البيت العربي في الحضر - في الماضي والحاضر والمستقبل» ١٩٧٠ - بالإنجليزية.
- «العمارة من أجل الفقراء - تجربة من ريف مصر» ١٩٧٣، العنوان الأصلي «القرنة - قصة مدينتين».
- «ماوراء المدى الإنساني» لقاء أجراه (يوريم بلومانفيلد) ١٩٧٤.
- «مدينة المستقبل» تقارير داخلية في مركز أثينا لعلم الجمال ١٩٧٤.
- «الدوام - الثبات والتغير في المدينة بالمملكة العربية - في المدينة إلى متروبوليس».
- «منهج جمالي في مشكلة أسقف أبنية منازل الفلاحين» ١٩٦٤.
- «منازل نموذجية (للدرايا) بالمملكة العربية السعودية» ١٩٦٦.
- «نموذج للمنزل الريفي في العربية السعودية» ١٩٦٦.
- «بلاد اليوتوبيا» مجلة القاهرة Larevue du Caire فرنسي.
- «قوة البيت العربي القاهري - تطوره - وبعض استخداماته من رؤى تصميمه» ١٩٧٢.
- «المنزل الريفي المكتفي بذاته» ١٩٦٢.
- «العمارة الحضرية في الشرق الأوسط» ١٩٧٦.
- «المنظر Lavoute في العمارة المصرية» ١٩٥١.
- «عمارة المسجد» أرشيف جائزة أغاخان.
- «الطاقة الطبيعية والعمارة الدارجة - الشعبية» ١٩٨٥.

أعمال منشورة عن حسن فتحي

- اقتراح مناسب «فيليسيا كلارك عن كتاب لحسن فتحي «العمارة من أجل الفقراء» ١٩٨٠.
- «مصممي الإقامة من أجل الإنسان» حسن فتحي، كليف أورسولا.
- «حسن فتحي» جان بيير كوزين ١٩٧٨ فرنسي.
- «النزول إلى الأرض - العمارة من الطوب اللبن» جان ديكسبير ١٩٨٣.
- «مسجد لابيكيو» ديفيد ديلون.
- «المجال» عبدالله نورالدين دوركي ١٩٨١.
- «دراسة المناخ - منازل تقليدية» عمر الفاروق، جون نورتون، ندى ريشل، جوسلين ليفو، الان كين، نارنت أفشار ١٩٧٣.
- «حلم حسن فتحي» تقييم فريد لاندر.
- «حسن فتحي - رحلة إلى نيو مكسيكو» تقييم فريد لاندر.
- «في الاختلاط بالأرض» تقييم فريد لاندر.
- «حسن فتحي الحاصل على جائزة الرئاسة» ويتانا مولود، ودارل راسموز ١٩٨٣.
- «فتحي الإنسان» ريك هوسان.
- «العمارة من أجل الفقراء لحسن فتحي» سيمي اوبل ١٩٧٦.
- «نبي مصر في التكنولوجيا اللائقة» روبرت ب مركيز ١٩٨٠.
- «القرنة الجديدة - المعماري حسن فتحي» ١٩٦٨ فرنسي.
- «القرنة الجديدة - مصر - المعماري حسن فتحي» ١٩٤٧ فرنسي.
- «متابعة لشاعر الطوب اللبن الخام» أتيليو برنر دشيليو ١٩٨٣.
- «عرض فن العمارة من أجل الفقراء لحسن فتحي» لابل بروسن ١٩٧٨.
- «القرنة - درس في أسس العمارة» ١٩٧٠.
- «حسن فتحي - المركز التجريبي الإسلامي التعليمي في ريف نيو مكسيكو» عبدالله ش. شلتز ١٩٨٤.
- «القرنة - العمارة التجريبية المصرية» جاكوب شلنج، ألماني ١٩٨٥.
- «فكرة هيدجر عن المسكن وواحد من التفسيرات الملموسة كما يشير إليها حسن فتحي في كتابه (العمارة من أجل الفقراء)» ديفيد سيمون ١٩٨٤.
- «كيف تبني لنفسك - البناء بالطين - مصر» ١٩٧٦.
- «حسن فتحي - مؤشرات لنظريات البناء القديم في نيومكسيكو» سيمون سوان ١٩٨٠.
- «الأسطح من طوب الطين اللبن - أفكار ونظريات متبادلة».
- «حسن فتحي - الطوب اللبن اليوم» جو فوفمان.
- «من أجل الفلاح دون مقابل» عرض لكتاب حسن فتحي «العمارة من أجل الفقراء» كولين؟
- ١٩٨١ (فبراير ١٩٧٤)
- « حسن فتحي المعماري» معرض لمشاريعه المختارة - كتالوج - كمبريج - مدرسة العمارة والتخطيط - ماسوشتس - معهد التكنولوجيا - ربيع ١٩٨١

عمارة الواجهة المائية في الخليج
الفرص، والقيود، والاتجاهات المستقبلية

بقلم: نادر أردلان *
ترجمة: إبراهيم كامل أحمد

تسلط هذه الدراسة الضوء على بعض الفرص الأساسية والقيود والاحتمالات المستقبلية لعمارة الواجهة المائية في منطقة الخليج، وستسعى للقيام بذلك من خلال توقع بعض الاتجاهات العالمية بخصوص قضايا وقوى هامة سيكون من اللازم التوافق معها من أجل عمارة ناجحة بيئياً وثقافياً واجتماعياً واقتصادياً على المدى القصير والطويل. وستختتم الدراسة باستقصاء بصري موجز لدراسات حالة مختارة اعتمادا على التجربة التاريخية والحالية في منطقة الخليج.

* مصمم واستشاري معماري إيراني مقيم في الكويت

الفرص

تقول التقديرات إن النسبة الأكبر من السكان في المناطق المختلفة من العالم ستعيش داخل نطاق خمسين كيلومتراً من الكتل المائية الكبرى (المحيطات والبحار والبحيرات) خلال الخمس وعشرين سنة القادمة. ولأن من المتوقع أن يصل عدد سكان العالم البالغ الآن حوالي ٥،٥ بليون إلى ٨ بلايين خلال تلك الفترة، فهذا يعني أن القسط الأكبر من النمو الجديد في التنمية العمرانية سيحدث على الواجهات المائية للعالم، أو على مقربة منها. ومع أن المنطقة الساحلية تشمل فقط حوالي ثمانية في المئة من سطح الأرض، إلا أن ثلثي البشر سيعيشون عليها.

أما في الخليج، فإن التعداد الحالي لسكان دول مجلس التعاون الخليجي، والذي يبلغ حوالي ثلاثين مليون نسمة متوقع له أن يتضاعف خلال العقدين القادمين. ومعظم الإنماء المديني، والذي سيستوعب هذه الزيادة في السكان سيحدث داخل نطاق عشرة إلى خمسة عشر كيلومترا من المنطقة الساحلية، وستنشأ غالبية المرافق الحضرية العامة الجديدة للاستجمام والنشاط التجاري والترفيه على شواطئ الخليج نفسها. ومن المتوقع للثروات الاقتصادية العامة لهذه الدول أن تستمر، ولو أنها ستكون بمعدل أدنى قليلا عن ذي قبل.

وستصبح أراضي الواجهات المائية المتوافرة أكثر ندرة وأعلى سعراً، ولذا فإن أراضي الواجهة المائية التي سيشغلها الإنسان ستغدو هي السائدة بصورة متزايدة، وسيحدث هذا باستصلاح الأراضي بحيث تمتد كتلة الأرض إلى داخل مناطق المياه، او بكسح كتلة الأرض ومد المياه نحو الداخل، أوبالجمع بين الطريقتين. وقد كانت هذه الظاهرة هي النمط السائد في منطقة الخليج، كما سيتضح في موضع لاحق من هذه الدراسة.

والواقع ان هناك اتجاها قويا بالفعل الآن، في المدن ذات الواجهات المائية في أنحاء مختلفة من العالم، نحو تقليل استخدام الأرض في الأنشطة البحرية والصيد والصناعة والأغراض العسكرية والمنافع العامة مع زيادة لازمة لاستخدامها وتوظيفها في الأغراض التجارية وللسكن والاستجمام.

ومن الطبيعي أن يشجع هذاالتوجه نحو الاستخدام العام الأوسع للواجهات المائية على إنماء تجاري أكبر للواجهة المائية، لأن مركز ثقل سكان السوق سيتحول تجاه حافة الماء، وبعيدا عن المراكز التجارية المزدحمة الواقعة داخل المدينة في الوقت الحاضر. وتماماً كما أفرغ الانجذاب نحو الضواحي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حواضر المدن إلى حد كبير، كذلك سوف تغدو الواجهات المائية، من خلال التغيرات المذهلة في وسائل النقل والمواصلات والاقتصاد

الصناعي والتكنولوجيا المعاصرة، عوامل الجذب السائدة في المستقبل. ذلك هو الحال من ميناء بوسطن إلى أرصفة لندن.

وستتضمن هذه الأنشطة الإنمائية تزاوجاً بين القطاعين العام والخاص من الناحية المالية والتنظيمية. كذلك ستشهد الاتجاهات المتغيرة في المجتمعات المحكومة مركزياً نحو خصخصة أو تحرير الاستثمار الاقتصادي للأراضي والمياه العامة، والتي يتم حاليا أخذها بعين الاعتبار أو تشجيعها من قبل الحكومات، زيادة كبيرة في شعبيتها وتعقدها. ولما كان الأمر في كثير من مشروعات الخصخصة يتطلب إعادة تسليم هذه المشروعات إلى الحكومة بعد فترة عشرين إلى ثلاثين سنة، لذا فإن هناك أسباباً ملحة لعقد اتفاقات مشتركة مدروسة بعناية توفق بين تعظيم العائد الخاص على الاستثمار والمصلحة العامة. وكحالة وثيقة الصلة بالموضوع فإن بلدان الخليج الأعضاء في مجلس التعاون الخليجي تمر بالفعل الآن بتجربة تدشين عملية الخصخصة، كما سنرى في مواضع تالية من هذه الدراسة.

لكن من بين الفرص التي يقدمها تعزيز الأفكار والمفاهيم الجديدة في المنجزات العلمية والفلسفية والجمالية، أيها المؤثر في الفكر المعماري؟ في العالم الغربي نحن نتحرك بخطى حثيثة من القرن العشرين - الذي يتميز في العمارة بالحداثة بصفة رئيسية ومؤخـــراً «بما بعد العصرية» - إلى القرن الحادي والعشرين حيث أصبحت تتوافر لدينا بالفعل لمحات من مشهد رحب جديد للفكر التصميمي المعماري. وقد وصف الأخير أحيانا على أنه «مابعد البنائية» وأحيانا أخرى على أنه «التفكيكية». ويتضح الفارق الإمكاني بين الأسلوبين الجماليين بجلاء كامل من خلال متحفين اكتمل إنشاؤهما حديثاً، وهما متحف «جتي» (Getty) متحف «جوجنهايم» -Gug (genheim). فمتحف «جتى» الذي أنشأه ريتشارد مايرز في لوس أنجلوس يبدو كآخر الأعمال العظيمة «للباوهاوس الحديث» المبنية بالترافرتين*، في حين يعد إنجاز متحف «جوجنهايم» على يد فرانك جهري في «بيلبوا» بأسبانيا من خلال الجمع بين تصميم الحاسوب المتقدم وعملية الإنشاء، علامة أو بشيرا دالا بالمستقبل.

أما هنا في الخليج والشرق الأوسط، حيث منذ خمسين عاما فقط كانت العمارة التقليدية للمنطقة هي القاعدة، فإن تحدي فكر الألفية الجديدة للتصورات التقليدية للعالم الإسلامي ومفاهيمه التاريخية سوف يمثل فرصة واسعة للدخول في تكامل جديد بين كل من الوعي الاجتماعي والنتاج المعماري.

* حجر جيري

القيود

مررت بالخزاف في ضحوة

يصوغ كوب الخمر من طينة

أوسعها دعًا فقالت له

هل أقفرت نفسك من رحمة

«رباعيات عمر الخيام»

لقد كانت «قمة الأرض» في «ريو» عام١٩٩٢م، ومؤتمر كيوتو البيئي في عام١٩٩٧م الذي كان تعزيزاً لها، أكبر لقائين على الإطلاق لزعماء العالم وعلماء الأرض. وقد لاحظوا أنه من أجل الوفاء بحاجة الزيادة الكبيرة في سكان العالم، والتي أشير إليها فيما سبق، فإن استهلاك العالم السنوي من الطاقة سيزيد بنسبة ٢٠ إلى ٣٠ في المئة بحلول عام٢٠١٠.

وسيتم إنتاج ٩٠٪ من هذه الطاقة من الوقود الحفري (المستخرج من الأرض بالحفر)، ولهذا فإن من المحتمل أن انبعاثات ثاني أوكسيد الكربون (CO^2) ستزيد بنسبة موازية، وهو ما سيسفر حتما عن ارتفاع حرارة كوكب الأرض، ويترتب عليه بالضرورة ارتفاع في مستويات سطح البحر. وانتهت هيئة المستشارين بين الحكومات لشئون تغير المناخ (IPCG) – والتي ترعاها الأمم المتحدة، وبناء على بيانات تاريخية وتوقعات صيغت على نماذج الحاسوب في الولايات المتحدة وأوروبا – إلى أنه لو استمرت الاتجاهات الحالية على مدى السنوات الخمسين القادمة فإن كوكب الأرض يمكن أن يسجل ارتفاعا في درجات الحرارة يتراوح مابين ٣ و٥ درجات مئوية، وهي درجات حرارة أعلى من أي درجات عرفتها الأرض على مدى ١٦٠.٠٠٠ سنة مضت، وقد ينتج عن هذا التسخين للأرض ارتفاع كبير يقدر بمتر واحد في مستويات البحر بحلول منتصف القرن القادم.

وعلى الرغم من أن مفهوم ارتفاع درجة حرارة كوكب الأرض قد شهد مناقشات ساخنة، ولأن القليل جدا من التقدم في الإجراءات الوقائية قد أحرز بالفعل منذ توقيع معاهدة تغير المناخ في عام ١٩٩٢، ونتيجة لأن الاتفاقيات الحديثة لعام١٩٩٧ لم يتم التصديق عليها بعد من الدول الكبرى في العالم، فإنه سيكون افتراضاً مأموناً أن نقول إن هذا الارتفاع المتوقع في مستوى البحر

والتصحر المتزايد في العالم سيحدثان بشكل ما، وسيضيع هذا بلايين من دولارات العالم متمثلة في البنية التحتية والمباني في حالة غير مقبولة وغير صالحة للاستخدام، وسيكون للمشاكل المرتبطة بالبيئة والصحة العامة والرفاهية الاجتماعية شأن خطير.

وفي تلك المسألة يلزم أيضا وضع الاحتياطات والضوابط البيئية في الموضع الصحيح لحماية الحياة البرية والبحرية الهشة والحيوية، والتي تعتمد على الإنتاجية الإحيائية للمناطق الساحلية. فالأراضي الرطبة والشعب المرجانية، على وجه الخصوص، تجف ويتم تدميرها بسبب الإنماء المديني. وفي النهاية فإن الحياة ذاتها على النظم البيئية القابلة للاستمرار، والتنوع الأحيائي الذي يدعمها. ومن ثم فإن حماية المناطق الساحلية تسير جنبا إلى جنب مع الإنماء الساحلي بدا بيد من أجل تحقيق وصون نمو قابل للاستمرار.

وفي حالة الخليج نفسه بمياهه الضحلة عالية الملوحة، ومختنقه الضيق عند مضيق هرمز، فقد ابتلي بالتلوث من حركة المرور الكثيفة لناقلات البترول وبقع الزيت الضخمة من جراء حرب الخليج الأخيرة. ولأن النمو السكاني يزيد من تفاقم المشكلة، فسوف يتعين عقد اتفاقيات بيئية إقليمية رئيسية، واتخاذ إجراءات تنفيذية لتفادي العواقب الوخيمة على سلسلة الغذاء البحري وأنشطة (صيد الأسماك) والجمال الطبيعي للخط الساحلي.

وعموما سيكون هناك انتقال كبير في ديموغرافياتنا الاجتماعية الاقتصادية إلى واجهاتنا المائية، مع تغييرها لوظيفتها لتصبح مناطق أرفع مستوى طبقيا. وسوف تواجه صور وأساليب الحياة المهمة، مثل مرافئ قوارب الصيد والشواطئ المنعزلة، تحديا ومجابهة مع أصحاب الياقات البيضاء ومراكز الترفيه والتسلية. فالصورة التاريخية الأصيلة القديمة للخط الساحلي، وساحل السفر بالبحر تتعرض الآن لتحديات وعمليات تغيير لعناصرها، كذلك سيتواصل، على مستوى الفكر، دفع النظرة الشعبية التقليدية والمحافظة إلى العالم باتجاه رؤى مغايرة تماما للعالم. ومالم نتمكن من تحديد القيم والرؤى المشتركة، والدمج بحساسية عالية بين كل الأجزاء المختلفة للصورة، فإن القيد الأعظم خطر والذي يمكن أن يواجهنا في الخليج سيتمثل في عالم الغايات والمثل المتضاربة.

الاحتمالات المستقبلية

«يولد الفن من القيود ويموت من الحرية»

إيجور سترافنسكي

وفي مواجهة هذه التغيرات العميقة الأثر، فإن بإمكان بلدان الخليج نتيجة لوضعها البيئي والاقتصادي والاجتماعي الفريد أن تكون واحدة من أكثر المجتمعات إسهاما في صياغة استراتيجية التكيف الرئيسية في الألفية الجديدة. وفيما يتعلق بركيزة الاهتمام الرئيسية في هذه الدراسة فإن عمليات الإنماء في الواجهة المائية سيتعين أن تكون إبداعية للغاية ومتطورة في برمجتها لكي تستفيد لأقصى درجة من الفرص والقيود العديدة الكامنة، وعلى أنها ستمثل بشكل أو بآخر أحد الاتجاهات والموجات الرئيسية للمستقبل.

ولن يكون كافيا قصر استخدام حافة الماء على أنشطة التجزئة التجارية. فعمليات الإنماء مختلطة الاستخدام، والتي تجمع بين الأنشطة المتصلة بالبحر والتجزئة التجارية والترفيه والأغذية والمشروبات واستخدامات الاستجمام وتمضية أوقات الفراغ، سيتعين أن تدمج مع وظائف استخدام الأرض للأغراض السكنية والدينية والثقافية والتعليمية التي أحسن اختيار أماكنها. ولأنه ستكون هناك حاجة كبيرة لوصول وسائل النقل والمواصلات إلى تلك المواقع المنماة، فسيتوجب أن تدرس بعناية بالغة حركة المرور والنقل العام ومواقف الانتظار، وأن تؤطر أماكنها في تخطيطات حدائقية جمالية، وتجرى مكاملتها مع التخطيطات المدينية العامة للمناطق المجاورة.

كذلك سيتوجب على عمليات الإنماء أن تراعي حق الجمهور العام في الوصول إلى حافة الماء واستخدامها، وأن توفر مساحات كافية من الأرض تخصص للاستخدام العام والمجاني لأنشطة الترفيه والنزهة والأنشطة المتصلة بالبحر. ومع الطلب المتزايد في بلدان مجلس التعاون الخليجي على المياه الصالحة للشرب والمياه العذبة للزراعة وأعمال تخطيط وتزيين الحدائق، فإن الإمكانات المتعلقة بنظم الطاقة الشاملة والتي تجمع بين تحلية المياه وتوليد الكهرباء بالطاقة الشمسية والنظام المائي المبرد مركزيا، وإعادة استخدام تدفق مياه الصرف الصحي المعالجة يمكن أن تستكشف وتدرس بصورة أكثر إقداماً وإبداعاً. وإذا ما نظر إليها في سياق الحاجة إلى مستوطنات مدينية جديدة كلية، فإن نظم المرافق المتكاملة تلك يمكن أن تكون منتجة لنمط حضري جديد وراسخ حينما يتم إنشاء بنى تحتية أكثر دواماً. وسيتعين أن تصمم الإنشاءات والبنى التحتية الجديدة من أجل الزيادات القصوى في مستوى البحر والتغيرات المناخية. وعلى هذا

النحو فإن التحديات المعمارية والهندسية لعمليات الإنماء الجديدة للواجهة المائية قادرة على إنتاج موجة جديدة من التصميمات.

وسيتعين على الاستجابات المعمارية لتلك التحديات أن تكون حساسة ثقافيا للتنوع الكبير في المستخدمين والملاك. فسيكون هناك أولئك الذين ينشدون بيئة تقليدية وهوية معمارية ترتبط بالتراث التاريخي للمكان، بينما سيبحث آخرون عن تعبير أكثر معاصرة ومتسم بتقنية عالية. فما الذي يمكن أن يمثل عوامل توسط بين مناحي الفكر المتنوعة والمشروعة تلك؟ وكيف يمكن لأولئك الذين ينشدون أن يقيموا جسراً يصل بين قطبي الفكر المتباعدين تجنب ضحالة التصميم و«خلط» الأساليب؟ وكيف يمكن لاندماج ذي معنى وأصيل أن يحدث؟ أم أن الحل هو التعايش المستمر لاختلافات غير قابلة للتسوية؟

وربما تكمن الإجابات المكنة في منبع كل من المفهومين. وعلى الرغم من أن سياق هذه الدراسة ليس المكان الملائم للتحليل المتعمق لهذه المسألة، فإن بعض المفاهيم الأساسية يمكن أن توحي بطرق مثيرة للاهتمام لاستكشافها.

تتميز النظرة التقليدية الإسلامية للعالم بمفهوم موحد للوجود، حيث لا انفصال بين ماهو مادي وماهو روحي. إنه عالم لم يقع فيه تاريخيا الحدث المُعلمِن Secularizing للنهضة الأوروبية والتنوير، عالم لايزال سلطان العقل فيه على الأساليب الأخرى لفهم الواقع محل شك. ومن الناحية الفلسفية هناك في الفكر الإسلامي إحساس بتوحد لا ثغرة فيه بين البشر والكون والمطلق، وقد تجلى هذا النهج المميز في النظر إلى الحياة بعمق وروعة في الأدب الإسلامي. والأندلسي محيى الدين بن عربي، الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، هو واحد من أرفع المفكرين المبدعين مكانة في هذا المجال، والذي شرح باقتدار وعمق مفهوم «وحدة الوجود» في أعمال مثل «فصوص الحكم».

وقد بني مفهوم وحدة الوجود على المعرفة المتزامنة لمظهرين أساسيين للمطلق (الله) في تنزيهه وتشبيهه. ويذهب ابن عربي إلى أن مراتب الإدراك المتعددة لهذه المعرفة المتزامنة للمطلق ممكنة بالنسبة لنا، نحن البشر، اعتمادا على رياضتنا (تدريبنا) الروحية في كشف الحقيقة المطلقة. والتنزيه أو المعرفة المفارقة يمكن إدراكها عبر ملكة الخيال الإبداعي للإنسان وأداتها الرئيسية هي الحدس. وهذه الملكة، في حالة المعماري أو الفنان، يتعين تطويرها بوجه عام، لكنها تحتاج إلى أن يتم ربطها بالمستوى الجمالي الدنيوي المحض، والسمو بها من هذا المستوى إلى العوالم الروحية الأسمى للوعي.

أما «التشبيه» أو المعرفة القابلة للقياس فيمكن الوصول إليها بيسر أكبر من خلال الحواس الخمس للإنسان، وملكة العقل عنده. والعقل في حاجة للتعاون مع الخيال الحدسي كي ينتجا مفهوما متوازناً ومتتاماً للحقيقة المطلقة. وفي ذلك كتب الدارس العظيم للفكر الإسلامي البروفيسور الراحل توشيهيكو إزوتسو يقول: «فقط بالجمع بين مفهومي التشبيه (العقل) والتنزيه (الحدس) بصورة متزامنة يمكن للمرء أن يحدث حالاً أو صيغة من «الالتباس المتزامن»، والتي تمسك حقاً بجوهر الحقيقة المطلقة».

إن «ما بعد البنائية» المفاهيم الغربية، والتي أبرز ملامحها الفلاسفة الفرنسيون المحدثون من أمثال «دريدا» ترجع - على نحو مثير للاهتمام - صدى الفكرة الرئيسية «للالتباس المتزامن»، والتي سبق أن أشار إليها الفكر الإسلامي. فمفهوم دريدا «للتباين» يتعامل مع اتجاهات مشابهة نوعاً فيما يتعلق بإدراك الحقيقة المطلقة. وقد أنتج تأثيرها على الفكر المعماري لمعماريين معاصرين من أمثال «زهاء حديد» و«برنارد تشومي» و«دانيل ليبسكند» تصميمات فراغية وبنائية جديدة تصبح فيها مادية البنى سريعة الزوال، ويحقق الفراغ سموا محوما. وبهذه الطريقة تصبح العمارة رمزا يدل على لا محدودية ما يمكن قياسه وتزامنية الجامد والحيّ. وباختصار فإن الهدف هو أن يتشرب المشاهد بالإحساس بالعجب المتعالي عبر تحول المادة والفراغ في الضوء.

وفي كل من هذين النهجين الفريدين بصورة مميزة، والمتعاليين رغم ذلك، فإن التحدي هو تحقيق تلك الحالة الخاصة جداً والصعبة للغاية من الوعي، التي يجب على الفنان/المعماري وفريق المشروع أن يبلغوها معا لكي يكونوا قادرين على أن يدركوا وأن يطرحوا تصميماً ابتكاريا وأصيلا حقا، ومنطوياً على صلاحية استخدام شاملة. ولقد كتب لوكور بيزييه أعظم معماريي القرن العشرين يقول:

«العمارة هي عمل يتعلق بالفن وظواهر تخص العواطف التي تقع خارج مسائل البناء وفيما ورائها. فالغرض من العمارة هو أن تحرك مشاعرنا. وتنشأ العاطفة المعمارية حين يكون للعمل رنين في داخلنا في تناغم وانسجام مع عالم من القوانين التي نطيعها ونعترف بها ونحترمها. إن العمارة في الأساس هي مسألة «تناغمات». إنها إبداع خالص للروح».

نحو عمارة جديدة

ولا يقل عن ذلك أهمية فيما يتعلق بالموقف الجمالي/الفلسفي المناهج والاستراتيجيات المستخدمة في تنفيذ هذه المشروعات. وتعد فرق المستشارين المحترفين ذوي الخبرة والمتنوعي

التخصص والجذور المحلية القوية والوعي الثقافي المستنير - إضافة إلى الشبكات الدولية المتخصصة المعترف بها في مجالات المشروعات - عوامل أساسية من أجل توفير الخبرة والتمرس اللازمين للإشراف على - وتوجيه - إدارة المشروع، وتصميمه، وتنفيذه.

وتتضمن استراتيجيات الإدارة التي طبقت بنجاح: التوعية العامة فيما يتصل بفرص وقيود الإنماء، وبصفة خاصة إنماء الواجهة المائية، وإنشاء مجالس بلدية متحررة من التعقيدات، وسن القوانين لحماية البيئة، وهيئة حكومية مختصة بعمليات المراجعة والإقرار، واستخدام مواد وتقنيات قابلة للاستمرار، ودائرة تغذية مرتدة لآراء الجمهور العام ومجتمع المتخصصين حول النجاح والفشل النسبيين في عمليات الإنماء الجديدة للواجهة المائية.

«دراسات حالة» من الخليج

عمارة الخليج التقليدية

إذا ما نظر إليها كمنطقة مناخية حيوية متكاملة فإن دول الحافة الغربية لمنطقة الخليج تتميز بظروف مناخية متشابهة نسبياً وحارة للغاية، مع اختلاف في الرطوبة النسبية وفسيولوجية المناظر الطبيعية المميزة بالصحاري الرملية المسطحة. ومن الناحية الثقافية أيضا تتقاسم هذه الدول الكثير من الأشياء المشتركة بينها، فلغالبية السكان تراث عربي امتزج على مدى التاريخ بالتقاليد الإيرانية وتقاليد شبه القارة الهندية.

وقد مثلت مجتمعات هذه الدول من الوجهة التاريخية «توليفة» من ثقافات البحر الخاصة بالبحارة وبناة المراكب والصيادين والتجار وغواصي اللؤلؤ وثقافات البر الخاصة بالتجار والبدو. وحتى وقت قريب جداً فإن هذا التركيب السكاني التاريخي أنتج مستوطنات قامت على البحر، واتخذت مواقعها من جون الكويت في الشمال إلى مضيق هرمز في الجنوب. وعموما فقد أظهرت النماذج التقليدية للاستيطان وللأشكال المعمارية ومواد البناء خصائص متشابهة في تلك المجتمعات. وقد كان من الطبيعي أن ترتبط مواقع الاستيطان قرب الميناء بالخلجان والجون (الخلجان الصغيرة) والمرافىء التي تعززت بجهد الإنسان. كانت النماذج الحضرية مرتبطة عضويا بالميناء، كما نمت وتطورت من الميناء مروراً بمجلس الشيخ الحاكم، ثم إلى السوق المركزي المسقوف، وبمحاذاة اتجاه طرق التجارة البرية الرئيسية، أو باتجاه الوديان المحلية والواحات الداخلية. وفي أحوال كثيرة كانت المستوطنات تحميها أسوار المدينة التي تحتوي على بوابات تتجه إلى طرق السفر الرئيسية.

وفي حالة الكويت، فإن المدينة القديمة والمعروفة أصلا باسم «القرين» نشأت ونمت على موقع ساحلي مرتفع، متخذة موقعها على الساحل الجنوبي لجون (خليج) محمي، قريب من مصادر المياه الجوفية الطبيعية الصالحة للشرب، وقد بنيت ثلاثة أسوار للمدينة متعاقبة ومتراكزة (متحدة المركز) لتتسع للنمو الحضري. كان السور الأول يطوق مدينة منتصف القرن الثامن عشر والتي كانت مدينة لصيد اللؤلؤ ومركزا تجاريا حدوديا، بينما احتوى السور الثاني على مدينة أوائل القرن التاسع عشر والتي كانت مدينة ميناء عامرة بالنشاط الصاخب وبها سوق رئيسي هام. وقد استمر السور الثالث وثبت حتى منتصف القرن العشرين، ولاتزال أجزاء منه وبوابات باقية كآثار تاريخية حتى اليوم. كانت ثلاثة طرق برية رئيسية تلتقي في الكويت القديمة، وقد لعبت دوراً هاماً في تكوين شكل مدينتها. فإلى الغرب كان الطريق الذي يجتاز قرية الجهراء ويمضي إلى الأمام في اتجاه البصرة وحلب، أما في الجنوب فكان هناك طريق رئيسي يتصل بآبار المياه العذبة التي تتزود منها القوافل في حي يسمى «الشامية»، والذي يؤدي بعد ذلك إلى طرق التجارة المتجهة إلى السعودية، أما الطريق الأخير فكان يقع إلى الجنوب الشرقي ويتصل بالمستوطنات الساحلية على طول الخليج.

كانت مدن الخليج مقسمة إلى أحياء سكنية مزدحمة صغيرة عبر حدود عرقية وأسرية وممتدة. وقد تركزت الأحياء (والتي يشار إليها في الكويت بكلمة «الفرجان») حول مساجد الأسر والأسواق الملحية.

تميزت العمارة التقليدية لمدن الخليج بنزوع ثقافي قوي إلى الانطواء والخصوصية، وبالحاجة للأمن الشخصي والتكيف الضروري مع البيئة القاسية. ولقد انتجت هذه القوى عمارة الصحن (الحوش، الفناء) الظليل، والنظر إلى الداخل، والتي فيها تكون الحوائط سميكة وعازلة للحرارة مع أقل ما يمكن من الفتحات المغطاة بحجاب منخلي، مبنية من الطين أو القرميد أو المرجان أو الحجر الجيري المحلي باستخدام ملاط «الساروج» وتغطى باللبن أو بالجص الجبسي.

ولأن الأخشاب كان يمكن استيرادها بمراكب «الدهو» الشراعية التي كانت تحمل تجارة الهند وشرق إفريقيا، فإن الأسقف كانت تصنع من قوائم خشب المنجروف (خشب تشندل) والتي كانت أطوالها تحدد عرض الغرف من حيث البناء. وكانت تلك الأسقف تغطى بسعف النخل المتوفر بيسر وبالطين. أما النوافذ والأبواب الكبيرة المنقوشة والمصنوعة من خشب الساج الهندي فقد مثلت مظاهر أخرى لتجارة الأخشاب. وقد وفرت نظم التبريد ظروفا إضافية لراحة الإنسان وإن كانت محدودة، ومن تلك النظم أبراج الريح (البادجير) والتي كانت أكثر ظهورا في عمارة جنوب الخليج

في دبي والبحرين، و«ملاقف الهواء» والتي كان موقعها في مصد الجدران الخارجية، وكانت تستخدم أكثر وبصورة نموذجية في عمارة شمال الخليج في الكويت.

ومن المعتقد بصفة عامة أن النموذج المعماري السابق وصفه نشأ في الجانب الشرقي من الخليج في مدن الموانىء مثل بندر لانجه وبندر بوشهر وكونج، وأن هذا الأسلوب نقل إلى المستوطنات النامية لمدن الخليج الغربية بواسطة البنائين والحرفيين والتجار الفرس. وعموما فقد كان الموقع الشمالي لبندر بوشهر أقرب إلى التأثير على عمارة التجار القريبة في الكويت، بينما أدى القرب الكبير بندر لانجه وكونج من قطر والبحرين ودبي إلى التأثير بصورة أكبر في عمارة القرى فيها.

وحتى نظام الزخرفة الهندسية والنباتية في مدن الخليج، والذي تجلى في حجاب النوافذ وأسوار الأسطح والدرابزينات والأبواب، والذي كان يصنع من الخشب والجص والواح الجص والرمل المقولب، يبدو أنه قد أتى من فارس ومن نقاشي الخشب في الهند حيث نشأ معظم الخشب المستخدم في أعمال البناء وبناء مراكب الدهو.

وتوجد أيضا نماذج معمارية أخرى أقل شيوعا، تتضمن عمارة الحصن المبني بالحجر وهو من التقاليد النجدية للمنطقة الوسطى في السعودية، بالإضافة إلى أنماط البيت ذي الفناء المسوية إلى البصرة، ويظهر مجمع البهبهاني السكني في الكويت، والذي بني في أواخر الأربعينيات، الخصائص الواضحة لهذا النمط الأخير. أما الأكواخ المبنية من سعف النخل والمزودة بملاقف الهواء، والتي تعرف محليا في الإمارات بأسلوب البناء «باراستي» فهي واحدة من أكثر أساليب العمارة في الخليج شعبية وروعة.

وبالطبع فقد أصبحت التأثيرات المعمارية المستعمرية الأوروبية واضحة في القرن التاسع عشر، وبصفة أساسية في القرن العشرين، ولكن كان لها ابتداء تأثير في قصور الحكام وبيوت التجار الأثرياء والمباني المرتبطة بصفة خاصة بالوكالات المستعمرية في منطقة الخليج.

وفي الكويت، مثل كل من قصر السيف الذي بني للشيخ مبارك الكبير في عام ١٩٠٧، ومقر الوكالة السياسية البريطانية، والمعروف حاليا باسم بيت ديسكون والمبنى عام ١٩٠٤، تجاوزا بالغ التأثير لأطر عمارة الخليج التقليدية، وأدخلا الأساليب الأوروبية الجديدة إلى الكويت. وبرغم ذلك فإنهما كانا متوائمين بصورة حسنة بيئيا مع الظروف المحلية للمناخ وتقنية البناء، والإطلالة على مياه الخليج.

وقد تميز هذا الإطلال على مياه الخليج أيضا بشكل معماري محلي هام، معروف في الكويت باسم «الدكة»، وهي مقعد طويل منخفض مبني وملتصق بالجدار الخارجي للمبنى المواجه للبحر عند كل جانب من مجلس الرجال الرئيسي، وكانت - ولاتزال - تستخدم من قبل الرجال كمكان للقاءات غير الرسمية الخالية من الكلفة، في حين تتيح لهم إمعان النظر والتملي المتواصل أو العرضي في أفق الخليج. ولأنها تقع على الواجهة الشمالية للمباني فإنها تعد أيضا مكانا للظل المبرد المستمر.

وأخيرا فإن «المجلس» أو قاعة المقابلات الرسمية، وديوان الشيخ أو قاعة الاستقبال هما الملمحان المعماريان المركزيان للحياة الحضرية الخليجية. وقد ابتدأت هذه الأماكن الحكومية الرسمية للتجمع السياسي والاجتماعي للرجال عند مستوى «المجلس»، والذي عرف باسم قصر السيف في الكويت، ولكن مازالت تتكرر عند مستوى أصغر وهو «الديوانية» في معظم البيوت التقليدية حيث تعقد اللقاءات الاجتماعية للرجال. ويمكن القول ان النمط الحضري التقليدي والأشكال المعمارية التقليدية لمنطقة الخليج قد مثلت نمواً متجانسا لتكيف مرهف مع الطبيعة والثقافة. وتعد التصميمات الناتجة عنها واحدا من الأنماط الإقليمية للإبداع الثقافي الإنساني المثيرة للإعجاب والمنطوية على جمال وهوية متفردين.

عمارة الخليج الحالية

منذ الحرب العالمية الثانية غيرت الأنماط الحضرية والعمارة في منطقة الخليج بصورة مؤثرة وجذرية من تقاليدها السابقة، وقد حدث هذا التغيير في مراحل متمايزة ارتبطت بمستوى الدخل القومي المتزايد، وطبيعة التأثيرات الثقافية الدولية في هذه المجتمعات التقليدية.

وبصورة عامة فإنه يمكن تمييز أربعة أطر زمنية واضحة على امتداد هذه الفترة من التغيير. تمتد المرحلة الأولى من الفترة التي شهدت انتهاء الحرب العالمية الثانية إلى الخمسينيات والستينيات. وتميز إعادة استثمار عائدات النفط في التوطين المديني (الحضري) لاستيعاب الزيادة السريعة والتغير الديموغرافي للسكان بانتقالهم من حافة الماء إلى الضواحي داخل البلد التحولات الرئيسية لتلك الفترة. وقد وفرت صناعة البناء المستعمرية الإنجليزية القوية لفترة ماقبل الحرب العالمية الثانية المهارات التقنية والمهنية اللازمة للتكيف مع هذه التحولات الرئيسية، وقام بأعمال التنفيذ - وبصورة رئيسية - مهنيون عرب مغتربون، والبناؤون من منطقة الشرق الأوسط.

وكحالة في صميم الموضوع، فإن مدينة الكويت قد حققت شكلها وطرازها الأكثر تطوراً في الخمسينيات. ففي عام ١٩٥١ غيرت المدينة تماماً سلسلة من الخرائط المساحية لمنطقة الصيد في الكويت القديمة، والتي ارتبطت بالمخطط الرئيسي الأول للمدينة الذي وضعته مؤسسة مينوربيو وسبنسلي وماكفرلين البريطانية. وقد اجتاحت السياسات التجديدية الحضرية المتسمة بالإقدام والتالية لذلك المخطط المدينة القديمة، تاركة فقط هيكلا للمدينة التقليدية القديمة، في فترة لا تزيد عن عشر سنوات. وقد أنشئت أحياء سكنية كاملة متخذة موقعها على مياه الخليج، وتزامن مع ذلك إعادة إسكان الجمهور العام في ضواح داخلية جديدة في غضون جيل واحد. وقد نتج عن نشوء حي مركزي للأعمال والتجارة شبه غربي النمط تخدمه شبكة من الطرق الدائرية والشوارع قيام ضاحية رئيسية للمدنية خالية من المضمون الثقافي والاجتماعي وغير متوائمة بيئيا مع الوطأة المناخية القاسية للمكان.

كذلك حدث تحول حضري مماثل في المدن الخليجية الأخرى، ولكن ربما بصورة أقل تأثيرا، اعتمادا على الثروة الجديدة نسبيا، ولهذا ظلت الدوحة وقطر ودبي، ذات الثروة النفطية الأقل، محصنة إلى حد ما ضد هذا التحول، بينما اتخذت أبوظبي والبحرين موقعاً وسطاً.

وقد بدأت المرحلة الثانية من التحول مع الارتفاع المفاجئ لأسعار نفط الأوبك في عام ١٩٧٣. وشهدت هذه الفترة الحقبة البارزة لإسهامات المعماريين العالميين في بناء المؤسسات الجديدة لدول الخليج.

ففي الكويت صمم متخصصون اسكندنافيون مثل «جورن أوتزون» مبنى مجلس الأمة، وأبدع آل بيتيلاس مبنى وزارة الخارجية، كما صمم «في بي بي» و«بجورن وبجورن» أبراج مياه الكويت.

وقام «كنزوتانج» من اليابان مع ««كيه إي أو» بتصميم محطة مطار الكويت الجديد على شكل طائرة بوينج ٧٤٧، بينما قامت أسماء عالمية أقل شهرة بإنشاء مبان غريبة مفردة في الكويت ومدن خليجية أخرى. وفي ذلك الوقت قام مهنيو الخليج المحليون إلى جانب المهنيين المصريين والفلسطينيين واللبنانيين بدعم تنفيذ الأعمال الرئيسية، في حين كانوا يوفرون خدمات مماثلة للأماكن السكنية والمكتبية والتجارية الجديدة الأقل ضخامة في تلك المدن.

أما المرحلة الثالثة فقد بدأت مع التغيرات السياسية الهامة في الخليج والتي وضحت صورتها في الثمانينات، وقد شهدت هذه الفترة تمدينا أقاليميا وزيادات في النمو السكاني لثقافات عديدة من جنوب شرق آسيا وشبه القارة الهندية وإيران والعالم العربي. وخلال تلك الفترة أصبحت

الشركات الأمريكية أكثر اتصالا بالخليج، وتوقع المتخصصون والمهنيون العرب المحليون العائدون بعد تلقي تدريب غربي دوراً أكثر بروزاً في إنشاء المشروعات الجديدة. قامت المجموعة المعمارية المشتركة لجامعة كامبردج - ماساشوستس بتصميم مبنى الصندوق الكويتي للتنمية في الكويت بعد أن انتهت لتوها من عملها الناجح في العراق، وكذلك المركز الثقافي العربي ومكتبة في أبوظبي. وبنت «سوم» (SOM) البنك التجاري الوطني في جدة، وبنك الخليج المتحد في البحرين، وثلاثة مبانٍ ضخمة للبنوك في الكويت.

كما صممت «أي. إم. بيي» و«كيه. إي. أو» مجمعات الشقق السكنية الفاخرة على خليج الكويت، بينما قام الإنجليزي «جون بونينجتون» بالاشتراك مع «كيه. إي. أو» بتصميم مبنى بورصة الكويت والذي استلهم بشكل كبير من مبنى «فورد فاونديشن» للمعماري الأمريكي «كيفن روش». وخلال تلك الفترة، وبداية من عام ١٩٨٢ قدمت مؤسسة «ساساكي أسوشيتس» الأمريكية لهندسة الحدائق والمنتزهات و«كيه. إي. أو» مع «غازي سلطان» مخطط رئيسي فريد لواحد وعشرين كيلومتراً من الواجهة المائية للكويت. وقد وضع مفهوم المخطط على أساس تصميم متجاوب بيئياً يوفر مرافق استجمامية متكاملة ومتصلة على طول المناطق الساحلية الرئيسية في المدينة، وقد وحد المشروع المنظر الطبيعي للساحل موفراً شواطئ محمية وأرصفة ممتدة داخل البحر لصيد السمك، ومراسي ونوادي ومطاعم وبنية تحتية مساندة. وتربط المنتزهات بين هذه الأنشطة موفرة مناطق للراحة حيث يمكن للجمهور العام مرة أخرى الوصول إلى مياه الخليج. وخلال الثمانينات قامت مؤسسة «كيه. إي. أو» بتنفيذ المرحلتين الأوليين من هذا المشروع.

وفي غضون تلك الفترة كان الطراز العالمي الحديث في العمارة قد أصبحت له جذور راسخة في دول الخليج. فنادراً ما توافر أي شاهد على أي هوية ثقافية محلية في المباني الجديدة التي بنيت في الخليج خلال ذلك العقد. ومما يدعو للأسف أن معظم البيئات الحضرية للخليج يعاد بناؤها بهذا الأسلوب «المسمى بالحديث» المطموس الهوية، وبمواد رخيصة توفرها صناعة تستهدف الربح السريع. على أن فترة التسعينات، على مستوى العالم، كانت فترة تغير بالغ الأهمية في المفاهيم فيما يتصل بفكر التصميم المعماري. فقد طرحت الحركة الحديثة للتصميمات العقيمة المتصلبة الشبيهة بالعلب محل النقاش والتساؤل من قبل صناع القرار، والجمهور العام، والمهنيين، وكان الوعي بأن التراث التاريخي لثقافاتنا يجب ألا ينسى، وألا يضيع في مقدمة الموضوعات المطروحة للنقاش.

وخلال تلك الفترة أنتجت برامج مثل «جائزة أغاخان للعمارة الإسلامية» ثروة من المطبوعات وحلقات البحث ووعيا حول هذا الموضوع في أوساط المهنيين الغربيين المتعاملين مع مشروعات الخليج، وعند بعض المهنيين المختصين في الخليج. على أن كل الحركات الفكرية تتطلب عقدا من الزمان أو نحو ذلك لكي تتبلور في عقول بلدان العالم الثالث، ومنها بلدان الخليج. ومن ثم لم يكن ممكنا إلا في المرحلة الرابعة للتسعينيات أن يحدث نقاش أكثر نضجا حول الحداثة والتراث.

على أنه، وكما سبق وأوضحنا في سياق مناقشتنا للموضوع، فإن فترة أواخر التسعينيات وبداية القرن الحادي والعشرين في الغرب ستتأثر على الأرجح بانحسار تيار «مابعد الحداثة» وصعود نظريات «مابعد البنائية» و«التفكيكية» في التصميم، في الوقت الذي ستتطلب فيه الأزمات البيئية للعالم تخطيطاً بيئيا واسع النطاق والتأثير. ويتطلب الأمر من صناع القرار في بلدان الخليج وعيا عميقا بهذه الاتجاهات الرئيسية ليتمكنوا من الإحاطة بهذه التغيرات الفعالة في المفاهيم. ومن ثم ستكون هناك حاجة لطرح «رؤى مشتركة» للمستقبل، إذا ما أريد للفرص الكبيرة وللقيود التي تواجه بلدان الخليج أن تعالج بنجاح.

خاتمة

ونخلص مما سبق إلى أن الاحتمالات المستقبلية لعمليات إنماء الواجهة المائية، وبصفة خاصة فيما يتعلق بمنطقة الخليج مثيرة للاهتمام وحقيقية، فبوصفها بعضا من أغنى بلدان العالم، والضغوط السكانية فيها محدودة نسبيا، وفيها تنوع ديموغرافي، وموقعها يتميز على حد وصف «بكي فولر» بأنه مركز الثقل الجغرافي لسكان العالم، وهي تقع فضلا عن ذلك في سياق بيئي يتسم بدرجة قصوى من وطأة الإشعاع الشمسي، فإن على دول مجلس التعاون الخليجي أن تكون في موقع الريادة فيما يتعلق بإدراك مشاكلها الخاصة بالإنماء طويل المدى، وتحويلها إلى فرص حقيقية. فما هي إذاً رؤى الخليج لمدننا في القرن الحادي والعشرين وعمارتها وأساليب الحياة فيها، إن الإجابات والاستراتيجيات تبشر بإمكانية أن تكون مجددة للخطى من زاوية تنظيم المشروعات، ومن الناحية العلمية والمهنية والاجتماعية، ولكن هل ستتعامل أيضا بنفس الكفاية مع مسائل الهوية الجمالية والثقافية كتراث المنطقة.

إن قضية الهوية الثقافية تنطوي على أهمية بالغة لأنها تصل إحساسنا المتأصل باليقين الاجتماعي والشخصي، وبالطمأنينة الفكرية والسلام الداخلي فيما يتصل بمن نحن في الحقيقة وما الغرض من وجودنا. لقد كانت هذه القضية موضوع جدل كثير في العالم الإسلامي، ولكن

على مستوى سطحي من حيث الرؤية أو مستوى سياسي يتسم بالتعميم، وفي النادر القليل على مستوى فلسفي متعمق.

على أنه مهما اتسمت هذه النقاشات بالذكاء، فإن لب القضية الكامن لن يمكن الوصول إليه، في تصوري، طالما ظلت محصورة في وضع الإنسانية في إطار منظور ثقافي محدد أو آخر. إذ إن الأمر يستلزم أيضا أن تفهم من خلال بعد أكثر اتساعا وكونية.

والآن، ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين، وفي ظل القوى المحركة الجبارة «لعولمة الإنترنت» التي تغير عالمنا، والأزمات البيئية العالمية الحرجة التي على أمنا الأرض «جايا» أن تكافحها، فإن المسائل الجذرية يلزم أيضا أن تتعامل معها الإنسانية على مستوى أكثر توحداً وتساميا وارتباطا بوحدة مصير النوع الإنساني، وأن تتكامل، متخطية أيضا القيود الثقافية والتاريخية.

وكذلك فإن الأبعاد الأسطورية والكونية للعمارة، والتي تتجاوز أصول المكان والزمان تتطلب خيالنا الإبداعي وفهمنا وتكاملنا.

وربما أمكننا، من خلال البحث بصورة متزامنة عن جوهر لب وجهات نظر كل من العالم الشرقي والعالم الغربي كما يتم إدراكها في فجر الألفية الجديدة، أن نجد بذوراً مفاهيمية متسامية تربط وتصل بين الخاص والعام، وبين المملكة الأدنى للوجود الإنساني والملكوت الأعلى للمطلق.

وهنا في هذا المقام من عالم الخيال في اللاشعور الجمعي لكل البشرية، ربما غدونا على وعي بالمثل والإشارات والذكريات والرموز الأسطورية البدائية التي يتردد صداها عند كل الإنسانية.

إن الروح المبدعة تنشد التعبير المادي. وربما كانت المهمة الأساسية الملقاة على عاتقنا كمعماريين ومهندسين نعمل في هذه المنطقة هو أن نكون أدوات مكتملة النضج يمكن من خلالها أن يتجلى بحساسية التعبير عن وحدة كل الوجود، في إطار الخلفية الشعرية «لمنظور شرقي» لما هو في النهاية واقع، والفرص التي يتيحها موقعه الإقليمي الفريد.

«نحن الناي

وموسيقانا لك»

«مولانا جلال الدين الرومي - القرن الثالث عشر»

ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية

د. عفيف البهنسي*

ما بعد الحداثة والتراث

عندما نتحدث عن نهاية الحداثة فإن السؤال المباشر الذي يقلقنا. هو ماذا مابعد الحداثة؟ ومع ان هذا السؤال مازال معلقا ضمن كلمة مابعد الحداثة، فإننا نستشف منه ان موقفاً ما منبثقاً عن الحداثة سوف يتجاوزها إلى حيث تنتهي فيه القطيعة عن كل ماكان قبل الحداثة.

ويجب أن نتذكر ان قبل ثورة الحداثة على الماضي والواقع والطبيعة والإنسان، كان ثمة مخزون ثقافي حجر عليه، ووضع في أقبية المتاحف والقصور والمكتبات، هذا المخزون هوالتراث. ويجب أن نتذكر أيضا أن القطيعة التي مارستها الحداثة طيلة قرن كامل أو يزيد في الغرب كانت قطيعة التراث. من هنا نرى أن اتجاه أصحاب الدعوة إلى مابعد الحداثة، أصبح أكثر وضوحا عندما تحدثوا عن تجاوز القطيعة، وعندما وجدوا أنفسهم سائرين باتجاه التراث بوصفه الذاكرة المكتوبة والذاكرة المشخصة لإنسان الحضارة.

---

* المدير العام للآثار والمتاحف، وأستاذ بجامعة دمشق.

ويجب أن نشير قبل أن نتابع الحديث عن التراث إلى اختلاف مفهومه القديم، القائم على معنى الإرث المادي، عن مفهومه المعاصر الذي تولد عن الحداثة بذاتها، والذي يعني (المخزون الثقافي الماثل في جميع منجزات الإنسان عبر تاريخه في نطاق بيئته الثقافية التي نسميها البيئة القومية).

هكذا يصبح التراث بمعناه الجديد، ومابعد الحداثة - وعلى الأقل - أمل الحداثة في صف واحد لإنقاذ مسيرتها من مطبات العدمية والعبثية واللاشيء واللافن.

ويبدو لنا أنه لولا الوعي بمخاطر الحداثة ومآلها البائس، لما كان التطلع إلى مابعدها تطلعاً إلى البحث عن الذات الثقافية من خلال الكيان التاريخي والقومي، أي الكيان الحضاري لأمة من الأمم، والذي نجمله بكلمة التراث.

على أن الحداثة إذا كانت تحدياً وانحرافاً عن الكيان التاريخي والقومي، فهي مرحلة من هذا الكيان، هي مرحلة ثورية كان لها مثيل في الماضي، مما نراه اليوم تراثاً ونتحدث عنه بعيدا عن الشعور بأنه اقتطاع من مسيرة الحضارة. وهكذا يبدو التراث والحداثة من لحمة واحدة لايصبح معهما الحديث عن المفارقة الثنائية، بالصورة والعناوين التي يتناولها النقاد في كتاباتهم اليوم.

ولكن كلمة تراث وقد كانت حكراً على الفكر الأصولي، وتعني العودة الأيديولوجية إلى بدايات الممارسات والظواهر الاجتماعية والأخلاقية، فإن الحديث عنها في نطاق ما بعد الحداثة يستغله الأصوليون للعودة إلى الماضي البدائي، وليس للعودة إلى الذاكرة التاريخية، كما يسعى إلى ذلك أصحاب الدعوة التأصيلية الثقافية، الذين يصرون على التمييز بين الأصولية والأصالة.

إن الحديث عن مابعد الحداثة، هو الحديث عن المستقبل وليس عن الماضي، وإذا كان الماضي وعاء أحداث التاريخ، فإن التراث هو مخزون العطاء الإنساني الذي لا يتحدد بالزمن الذي انقضى، بل بالزمن المستمر، من الأول إلى الآخر.

والمقصود بما بعد الحداثة إذن الخروج من مأزق القطيعة التاريخية إلى فسحة الانفتاح الكامل على التاريخ، بعيدا عن الجمود الأيديولوجي الذي يدعو إليه الأصوليون. بل إن الطريق إلى مابعد الحداثة هو طريق منزه عن الأيديولوجيات التي تفرض نفسها على الذات الثقافية لتحل محلها، ولذلك فإن كلمة تراث بمفهوم مابعد الحداثة قد نشأ في رحم الحداثة، لأنه التطور المستقبلي للحداثة.

إن كلامنا هذا سيوصلنا إلى القول بتآخي الحداثة والتراث كما يقول بولو[١]، أو بالقول إن مآل الحداثة هو العودة إلى التراث.

والحقيقة أن التاريخ الحضاري يتكون من مجموعة أدوار، يتناوب فيها التراث مع الحداثة التي تعيد إلى التراث نضارته وشبابه، لكي يبقى متجدداً في التاريخ الذي هو تناوب استمرار وقطيعة. هكذا نفتح الأبواب مشرعة لحل أزمة الحداثة من خلالها، وليس من خلال أنقاضها التي يحاول تكديسها الأصوليون، بفعل معاولهم التخريبية، أو من خلال القائلين بنهاية التاريخ.

لاشك أن تفاقم الحديث عن نهاية التاريخ، وأفول الغرب، مرجعه انهيار الحداثة في الغرب، في نطاق الفكر والفن والسياسة، هذه الحداثة التي قامت على التجاوز، وعلى نفي البنى التاريخية للوجود الذي لايبقى ولكن يصير.

ولقد أوضح هذا المآل الفلاسفة وعلى رأسهم نيتشه[٢]، وهيدغر[٣] وعندما تحدثا عن العودة لامتلاك أسس الفكر الأوروبي، مع اعترافها بأن هذا الفكر ليس هو الأكثر حقيقة. وهذا يفسر القول بأن ما بعد الحداثة تعني:

١- رفض تصور حداثة قابلة للتطور، وهو خلاف ماجاء به مؤخراً «بولو» ووافقنا عليه.

٢- الاتجاه نحو تأسيس جديد يقوم على الرجوع للبنى الثابتة إلى الأصول التي انقطع عنها عصر التنوير، وهذاما اتفق عليه إكثر النقاد.

٣- الابتعاد عن الرضوخ للحدث التقني المتفجر، الحدث النووي الكارثي، والرضوخ إلى نظام المعلوماتية، واللجوء إلى التاريخ بوصفه تقدماً.

٤- إن ما بعد الحداثة، ليس نمطا «حداثويا»، بل هو حركة انقلابية باتجاه الأصول. إنه ثورة على ثورة الحداثة الانفصالية. وهذا ما عناه نيتشه في نظريته حول نهاية الفلسفة، وما عناه هيدغر بتجاوز الميتافيزيقا أو (الحداثة).

٥- إن ما بعد الحداثة، تجربة للبحث عن الحقيقة من خلال الفن، والبلاغة، وليس من خلال الميتافيزيقا. وأن الصفة الجمالية لتجربة الحقيقة، هي اعتراف للحس السليم بالوصول إلى الدلالة الجوهرية والحقيقة، بوصفها الأفق الذي يتحرك عليه، وليس بوصفها موضوعاً نمتلكه.

٦- وفي كتابه «الهوية والفارق»[٤] يقول هيدغر: إن مابعد الحداثة هي مرحلة تكون في آن معاً التجاوز والانتقال إلى وضع آخر.

هكذا نفهم المعاني التشاؤمية من آراء الفلاسفة، أولهم (هيغل) الذي تحدث عن نظرية نهاية الفن، و(نيتشه) الذي وصف القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالعدمية، و(هيدغر) الذي قال بنهاية الميتافيزيقا، وبذلك ربط بين آراء الفيلسوفين.

مشكلة الحداثة المعمارية العربية

النفوذ السياسي الغربي على العالم الإسلامي رافقه نفوذ ثقافي، تمثل في مجال العمارة بانتقال الأساليب المعمارية في أوروبا إلى البلاد العربية منذ العصر العثماني، وبخاصة الأبنية العامة والثكنات والقصور. وانتقل ذلك إلى المساكن والعمائر الخاصة.

وهكذا نرى أن أبنية عربية تعود إلى الطراز الكلاسي المحدث الذي استرجعته باريس في القرن السابع عشر والثامن عشر، ثم نرى أبنية ذات طراز باروكي كانت تنتشر في جميع أنحاء أوروبا وتأثرت بها أبنية السلطنة العثمانية بوضوح خلال القرن التاسع عشر.

ثم نرى الطراز الكولينيالي الذي انتشر في جنوبي أوروبا حيث مدن البحر الأبيض المتوسط، وانتقل إلى الكثير من الأبنية التي انتشرت في البلاد العربية على امتداد سواحل المتوسط الجنوبية.

لقد انتشر هذا الطراز تحت عنوان الانفتاح على الغرب، وكان السلطان محمود الثاني ومحمد علي والخديوي إسماعيل من أكبر مشجعي الانفتاح، ونستطيع تفسير هذا الانفتاح بدوافع الحداثة المبكرة، والتي قامت في بلادنا على مبدأ القطيعة مع التراث، قبل أن تظهر حداثة الغرب التي قامت أيضا على هذا المبدأ تحت عنوان الأسلوب الحديث[٥]، الذي أعلن في فرنسا وألمانيا وانتقل إلى جميع أنحاء أوروبا، ثم وصل إلينا متأخراً جداً بعد الحرب العالمية الثانية، بثوب جديد يقوم على التجريد والحيادية، ولا ينقطع عن جميع الملامح الأصيلة.

ولقد أفسحت الظروف الاستقلالية والطفرات الاقتصادية المذهلة، المجال لتزايد شاقولي في عدد السكان وفي توسيع المدن وزيادة المنشآت، حتى أصبحت مشاريع الإعمار تستغرق أكبر نصيب من الدخول الضخمة التي تمثلت في عائدات الذهب الأسود أولاً.

إن سرعة التحول الاقتصادي والسكاني والاجتماعي، دفعت إلى تكثيف وتسريع الحركة العمرانية، فكانت التصاميم المستوردة الجاهزة هي أقصى ما يستطيع أن يسد به المعمار الناشئ، حاجة مجتمعه الملحة، خلال العقود الثلاثة التي تلت الحرب العالمية الثانية.

وساعد في هذه التبعية المعمارية، تفجر رغبة المستهلك المكبوتة، بمتابعة الاستمداد من ثقافة الغرب في مجال عمارة حديثة، لم يفطن لمخاطرها التي أودت به إلى التخلي عن هويته وتقاليده وحاجاته الروحية والمادية.

الحداثة والإنسان

كان لابتكار المواد الإنشائية الجديدة من إسمنت وحديد، ولاختراع أدوات العمارة الضخمة، وظهور الطاقة الكهربائية، أثره في ظهور الثورة المعمارية التي غذتها مبادىء الحداثة في الغرب، وقد تغيرت في بنيتها وفي وظائفها، وفي شكلها، مما أبعد إلى حد كبير حضور الإنسان مصمماً وبناءً ومستهلكاً، عن مجال العمارة الحديثة. فلقد أصبح الإنسان ضيفاً كسولا على المستحدثات التي حلت محل فكره وذراعه وذوقه.

وبدلاً من أن تقوم الآلة والمواد الحديثة على خدمة الإنسان روحاً وجسداً، قامت على خدمة الصناعة كراسمال وتجارة، وعلى خدمة المدينة بوصفها مجالاً لحركة السيارة ووسائل النقل السريعة والضخمة، ثم بوصفها مقراً للمصانع والتجارة.

غياب الإنسان كحضور مادي وروحي، وكمقياس جمالي عن المدنية الحديثة والعمارة، أوصل العمارة الحديثة إلى البناء في الفراغ. فلم يعد من فاصل بين العمارة وعمران المدينة، بين عالم الإنسان وعالم السيارة، بين فضاء العمارة الإنساني وفضاء المدينة الصناعي الملوث بغبار نفايات الحداثة.

لذا أصبحت العمارة الحديثة جزءا من عمران المدينة وخادماً له، وأصبح على الإنسان أن يعيش في فضاء المدينة وليس في كنف مسكنه، وهكذا فإن المقياس الإنساني غاب نهائياً عن العمارة والعمران، وناب عنه المقياس الرياضي الذي يقوم على التناسب والتناظر والتقابل في فضاء المدينة ومنظورها.

لقد كانت العمارة العامة والخاصة هي التي تكون المدينة وليس العكس، وكانت موادها الطبيعية من طين وخشب وحجر مع إطاراتها النباتية التي تملأ أفنية المسكن وحواشيه من بساتين وحدائق تجعل من المبنى جزءا من الطبيعة، وكان الإنسان يركن إليها بهذا المعنى، لأنه هو نفسه جزء أساسي من الطبيعة.

وفي عصر الحداثة والتقنيات وسيطرة الذراع الآلي أصبح جمال المدينة وجمال المبنى معزولا عن سعادة الإنسان، وهذا ما دعا الغرب إلى العودة إلى الإنسان في عمارة مابعد الحداثة. ولكن يجب أن نحدد بدقة من هو الإنسان، إذ ليس من إنسان عالمي لايحده مكان أو تاريخ، بل إنسان منتم لأمة وحضارة وبيئة اجتماعية وطبيعية محددة، فعند الحديث عن العودة إلى الإنسان في العمارة المستقبلية يصبح من الضروري تحديد هوية هذا الإنسان للتعرف على حاجاته الروحية والمادية، سكنه ومدينته.

غياب التراث

إن زوال الذكريات الحضارية المتمثلة بالتراث المعماري، في أكثر العواصم العربية والإسلامية، أفقد الجيل الجديد فرصة التعايش مع هذا التراث مباشرة، بل إن إهمال ما تبقى منه مهلهلاً أورث نفور المعماريين من تمثل أنقاض وأطلال في عمارة لن تلبي حاجات جديدة جداً ومختلفة عن حاجات الماضي، ولم يبق أمام المعمار الحديث إلا المتاحف والكتب التي أصدرها المستشرقون عن أوابدنا المعمارية، وعن المفهوم الجمالي في هذه الأوابد، ومنها عرف - وللأسف - أن هذه الأوابد لا تصلح إلا للماضي الذي انقرض.

وعندما أراد المعمار الحديث أن يقيم أصالته المعمارية من خلال الفكر الإسلامي، وجد نفسه أمام أصوليين يتحدثون عن عمارة هي جزء من شعائر الإسلام، ويفرضون على المسائل أجوبة شرعية لا تلامس السؤال، ولا تؤسس للجمالية المعمارية. ولم يفطن المعمار الحديث إلى التعرف على أساس هذه الجمالية من خلال التمييز بين مفهومي الجمال في الشرق الإسلامي والغرب، فالجمال الإسلامي يقوم على التوحيد الإلهي والكمال المطلق، أما الجمال الغربي فإنه يقوم على الكمال الإنساني والجمال الأبولوني الرياضي.

لقد وجد المعمار الحديث نفسه محاطاً بهذه الموانع التي تحجبه عن الارتباط الصحيح بالتراث المعماري، ومع ذلك فهو مسئول عن هذه العمارة الهجينة التي تنتشر سرطانيا في جسم المدينة العربية الحديثة، لأنه لم يشارك بإيجاد الحلول والأسس على الرغم من كفاءته لذلك، واكتفى خلال عقدين من زمن الستينيات والسبعينيات، بتقديم مخططات صماء لا تجيب إلا على سؤال واحد: أين الوظيفة؟ ولم يستطع الإجابة على سؤال أهم: أين الهوية؟[٦].

هوية العمارة العربية

نتساءل عند البحث عن هوية العمارة العربية، هل تبدو هذه الهوية في قوام العمارة بوصفها سطوح وفراغات وخطوط وانحناءات وشراشيف وأدراج وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة على جدرانها وواجهاتها مما نراه مثلا في قصور غرناطة؟

لقد اتجه أكثر المعماريين نحو الظاهر الزخرفي، فرأوا العمارة العربية من خلال الزخارف المتمثلة بالرقش والفسيفساء والمقرنصات والأفاريز والخطوط الجميلة، وكثيرة جدا هي المنشآت الحديثة التي ادعت الأصالة بإضافة هذه العناصر الزخرفية على بناء حديث مستوحى من العمارة الحديثة.

بيد أن المعمار الكبير حسن فتحي[٧] دعا منذ الستينيات إلى الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ، بدءاً بالعمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء.

والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية، ولكن الفعاليتين تتعاونان وتتداخلان لإنشاء العمارة، سواء كانت عمارة برجوازية مدنية أو كانت ريفية.

والسؤال الثاني يتعلق بمفهوم الهوية المعمارية، وعلاقتها بالأساليب والطراز، فكيف تحافظ الهوية على وحدتها في نطاق أشكال مختلفة باختلاف المكان والزمان، وباختلاف السلطة والمذاهب السياسية والاجتماعية والدينية؟

ويسهل الجواب على هذا السؤال إذا اعتبرنا العمارة لغة مجسدة تحمل دلالات روحية ومادية، وتقوم بوظيفة إنسانية اجتماعية بأساليب مختلفة، شأنها في ذلك شأن اللغة التي تحمل دلالات مماثلة وتقوم بوظيفة إنسانية حضارية.

وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد، وتعكس هويتها على العمارة والفنون والتراث.

وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة، وتتطور بتطويرها، وتنهض بنهوضها، وتتفكك بتفككها.

ولذلك فإن البحث عن هوية العمارة، هو بحث عن هوية الأمة، وبالمقابل فإن فن العمارة يكشف عن هوية الأمة التي أفرزت هذا الفن أو ذاك.

ولأن هوية الأمة لا تتمثل بفصائل الدم، بل تتمثل بمعطيات الحضارة، فإن قراءة تاريخ العمارة يجب أن يبدأ بقراءة تاريخ حضارة الأمة، لأن بناء العمارة هز جزءاً من كيان الأمة، وبهذا المعنى فإن هوية العمارة تعني انتماء هذه العمارة إلى حضارة معينة خلقتها أمة معينة.

ويجب الاعتراف أن قطيعة طويلة الأمد حدثت بين ثقافتنا وبين تاريخنا الحضاري، أورثت جهلاً بالتراث ورفضا له، وحققت فرصاً لتسرب الثقافات الوافدة والدخيلة التي غيرت شكل الثقافة الحديثة، وعبثت بجوهرها، وهكذا أصبحت عمارتنا غريبة عنا، وأصبحنا غرباء في مدننا التي تجردت عن هويتها الأصلية، وأصبحنا في بيئة هجينة، غيرت من عاداتنا ومن أذواقنا وثقافتنا.

ولنتساءل أخيراً، إذا كان التاريخ صيرورة، وإذا كان لابد لكل قديم حديث، وإذا كان العصر الذي نعيش أكثر انفتاحا على ثقافات العالم، وأصبحت التقنيات الحديثة وأساليب الفن والعمارة جزءا من عولمة الثقافة، نتساءل كيف نستطيع تحقيق انتماء حضاري قومي في العمارة الحديثة؟

إن عاملا مشتركاً بين الأصالة والمعاصرة في العمارة خاصة، هو المقياس الإنساني، فإذا

استطاعت المعاصرة كما هي الأصالة أن تحافظ على هذا المقياس، فإن التآخي بينهما يصبح ممكناً. ويتجلى المقياس الإنساني في تمثل القيم الروحية والقومية والمادية في العمارة المعاصرة، فالمعاصرة ليست انتهاكاً للهوية، وإلا فإن التعددية التي هي طابع الإبداع، تنسحب من كيان العمارة العالمية، لتصبح عمارة واحدة تمثل إقليماً دولياً واحداً، إذا بتعدد الهويات المعمارية نستطيع الحديث عن عمارة عالمية، أما فرض هوية محددة على عمارات العالم، فإنه ينفي العالمية، ويبقي على عمارة واحدة مهيمنة عالمياً.

التقنيات الحديثة والتقاليد المعمارية

لقد أسهم في نشر الحداثة، وفي الانفصال عن التراث في العمارة، ظهور تقنيات حديثة ومواد إنشائية وزخرفية لم تكن سائدة في عمارة التراث، مما دفع حسن فتحي لإعلان الحرب على هذه التقنيات والمواد دفاعاً عن العمارة التراثية.

فهو ينادي بالعودة إلى الطين عوضا عن الإسمنت، لأنه المادة المتاحة والرخيصة، ولأنه المادة الأكثر رعاية للإنسان، فهي أقل نقلا للحرارة من الإسمنت، وأكثر حماية لصحة الإنسان. ولقد مارس حسن فتحي تجاربه في فوائد الطين للبرهان على آرائه، وفي منشآته الطينية في مدينة القرنة أثبت فوائد الطين في عمارة الفلاحين، الذين أقاموا بيوتهم ومنشآتهم العامة باللبن والآجر بعيدا عن كل أدوات العصر، ولم يكن بين أيديهم سوى الخيط، به يقيسون ويحدثون الشاقول والقوس والقبة، بل لقد أقاموا الأقواس والقباب دونما قوالب خشبية، ووصلوا ألواح البناء بملاط تقليدي من القص.

وإذا كان تحاشي الإسمنت والحديد والأدوات والتقنيات العصرية ممكناً في بناء بيوت الريف، فهل نستطيع متابعة هذا التحاشي في بيوت المدينة وعمارات الصفوة. الحق أن المنشآت التي صممها ونفذها حسن فتحي كان أكثرها خارج الريف، بل كانت قصوراً للصفوة، واستطاع مع ذلك أن يقدم عمارة أصيلة ومعاصرة لسبب بسيط، أنه كان يقود عمليات البناء بنفسه مع معلم عامل من الفلاحين يسيران جنباً إلى جنب في متابعة التصميم والإنشاء، فكان هو العصر بعلمه وثقافته الأكاديمية، وكان المعلم البسيط هو التراث بتقاليده وببساطته وعفويته.

مما يقودنا للقول بتعاون التقنيات والتقاليد، وبتآصر المواد والطبيعة في العمارة الحديثة الأصيلة، وإن كان لابد من تقنيات العصر لتلبية حاجاته، فإن التقاليد والهوية هي الإطار. ولكن حيثما نفتقد المقياس الإنساني فلا معاصرة ولا أصالة.

بوادر اليقظة المعمارية الأصيلة وحضور الهوية

منذ السبعينيات، ظهرت يقظة معمارية تراثية في العالم العربي، تدفعها الهيئات الدولية مثل منظمة اليونسكو التي دعت بإلحاح لإبراز الهوية الثقافية للأمم والشعوب في العالم، ولقد خصصت من أجل ذلك مشاريع في موازناتها، أفادت كثيراً في عمليات ترميم وإحياء التراث المعماري، وفي توعية المسئولين والأفراد بأهمية التراث كمصدر أساسي لبناء مستقبل حضاري أكثر أصالة وقوة. وتبعت المنظمات الاقليمية هذا المسار وبخاصة المنظمة العربية (الكسو). ثم ظهرت المنظمة الإسلامية (أسيسكو)، على أن ثمة منظمات حددت أهدافها في حماية التراث وترسيخ الهوية المعمارية، هي منظمة المدن العربية (الكويت) ومنظمة العواصم والمدن الإسلامية (جدة)، واللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي (استانبول) ومؤسسة أغاجان (بوسطن)، ثم قامت بعض الدول بفرض أسس تراثية في قوانينها، لتأصيل العمارة والمدينة، ونضرب على ذلك مثالاً هاماً على عملية تطبيع العمارة الحديثة بالطابع الأصيل، إذ قامت لجنة في دولة الإمارات العربية تسمى «لجنة الحفاظ على الطابع المعماري العربي الإسلامي» تعمل بأمر وتوجيه الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان. وهدف هذه اللجنة واضح، ولكن كيف سارت في تحقيق هذا الهدف الهام.

لقد استقبلت اللجنة حتى صيف عام ١٩٩٨ أكثر من ثلاثة آلاف تصميم سكني، وأكثر من سبعمائة تصميم لمساكن استثمارية، مع عدد كبير من التصاميم الصناعية والمرافقية، ودرست اللجنة هذه التصاميم من منظور الجمالية المعمارية الأصيلة، والفكر المعماري الإسلامي والبيئي، ووجدت أن السمات المشتركة والمميزة للعمارة الإسلامية هي:

١- التناسق والجمال في العمارة والإنشاء، إذ ان توفر العناصر الرقشية والخطية في العمارة، يساعد على توضيح الطابع الجمالي الروحي الذي اتصف به الفن الإسلامي.

٢- احترام المقياس الإنساني في الكتل والفراغات وتحقيق الأمن والراحة والمتعة.

٣- الانفتاح على الداخل، وتوظيف الفضاء الداخلي لتحقيق الأهداف السكنية والمسحة الجمالية الروحانية الأصيلة.

٤- إدخال فسقيات وبرك الماء والحدائق والمزروعات، لربط البناء بالطبيعة، وتحقيق البيئة الطبيعية.

٥- الاهتمام بالطابع المحلي الذي يغني تعددية الإبداع المعماري العربي الإسلامي، والذي يقوم أصلاً على الوحدة والتنوع.

٦- استخدام التقنيات الحديثة والمواد التي تساعد على تطوير العمارة باتجاه الأصالة، وباتجاه خدمة الإنسان في هذا العصر المتطور جداً.

٧- اعتماد التصاميم الحديثة القائمة على المبادئ والأسس الإسلامية التي يجب أن تكوّن ثقافة المهندس المعمار.

٨- تحقيق رغبات الساكن وحاجاته ضمن حدود المحافظة على الهوية والتكيف مع البيئة.

٩- توسيع نطاق الحوافز والجوائز لتشجيع المعمار الحديث على تذليل صعوبات التأصيل في ظروف فقدان العامل القديم والمواد التقليدية، وفي ظروف غياب الثقافة المعمارية الأكاديمية.

إن هدف اللجنة هو تأصيل المدينة كلياً، وعدم الموافقة على التصاميم المستوردة، أو التي تفتقد الهوية، أو التي تقوم على الإثارة والبذخ غير الجمالي. ولقد جعلت مدينة العين نموذجاً لهذه العمارات المحافظة على الطابع الأصيل، جزئياً من خلال كل منشأة أو مسكن على حدة، وكلياً بجعل المدينة كلها بيتاً واحداً تجتمع واحد.

وفي سلطنة عمان أصبحنا نرى أن القوانين واللوائح البلدية، تضع شرطاً أساسياً للموافقة على التصاميم المعمارية، أن تكون محافظة على الطابع المعماري الإسلامي والهوية العمانية، هذه الهوية الملتصقة بالبيئة والتقاليد والمناخ، والتي يبقى نموذجه التراث المعماري المنتشر في عمان، والذي استجاب دائماً لدواعي الأمن وظروف التضاريس والمواصلات والمياه واتجاه الهواء لتنسم نقائه وإبعاد الفاسد منه. وكان التوجيه الرسمي والعمل المستمر قد بدأ بحماية التراث، وإعادة ترميم جميع المعالم الأثرية والحضارية.

باشرت السلطات العمانية والقطاع الخاص مراعاة هذه الأنظمة والتقيد بالهوية العمانية العربية الإسلامية في عمارتها الحديثة، وكان بناء قصر العدل في مسقط، أول بناء يحظى بجائزة المدن العربية عام ١٩٨٥م [٨].

وعدا هذا القصر فإن مجموعة من المباني الحديثة أصبحت تستحق الدراسة والتقدير، ونسرد مثالاً عليها مبنى بلدية مسقط الذي أنشىء عام ١٩٩٣، وهو من أبرز الأمثلة على تعريب العمارة الحديثة بدءاً بالمنشآت الرسمية التي تصلح أن تكون قدوة للمعماريين، وأن تكون خلية صحيحة أصيلة في جسم مدينة تداهمها العمارة الحديثة من كل جهاتها.

تبدو عمارة مقر بلدية مسقط من الخارج، وقد توجت أركانها العليا شرفات مغلقة بارزة وهو تقليد معماري عماني، وتحمل جدران المبنى للتخفيف المشهدي، قناطر مقوسة هي مقدمة لفضاء

داخلي متمثلاً في بهو دائري عالي، في وسطه بركة مضلعة على أرضية رخامية مزخرفة بخيط هندسي.

كما تبدو هوية هذا المبنى من خلال مشابك النوافذ التقليدية التي نراها في تراث العمارة في كل أطراف الجزيرة العربية، وفي الإضافات المعمارية التي تزين العمارة الداخلية.

وفي مدينة القاهرة أقيمت عام ١٩٩٣ ندوة عالمية تحت اسم ندوة حسن فتحي العالمية، شارك فيها سبعون خبيراً عالمياً، وضعت أسس عمارة أكثر أصالة، على هدى تعاليم المعمار حسن فتحي. ولقد قام وزير الإسكان المصري بإعلان قرار الدولة بتوزيع أراضي توفرت فيها المرافق والخدمات، لإقامة مساكن تلبية لهذا النداء، تحقق مفهوم العمارة عند حسن فتحي، وبخاصة في الريف، حيث الخامات الطبيعية متاحة، وتوافق ظروف البيئة والمناخ.

منجزات معمارية أصيلة استحقت التكريم: عرض وتحليل

عندما أنشئت منظمة المدن العربية، كان مبررها التفرد لحماية التراث وجعله نموذجاً لعمارة المستقبل والحاضر، ومن أجل ذلك أنشئت مجموعة من الجوائز حددت أسبابها [8] : «تقديراً لما يزخر به التراث المعماري العربي الإسلامي، من مآثر حضارية، وسعياً للحفاظ على الطابع المميز للمدينة العربية، وتشجيعاً لروح الخلق والإبداع لدى المعماريين العرب. تعلن منظمة المدن العربية عن عدد من الجوائز كل ثلاث سنوات». ولقد جعلت المنظمة من مدينة الدوحة (قطر) مقراً لموضوع الجوائز. وأنشأت فيها عام ١٩٩٤ بناءً خاصاً يحقق وظائفها ويرسم تصورها لعمارة عربية أصيلة.

ويجب الوقوف للحديث عن مقر منظمة المدن العربية في الكويت، والذي افتتح في آذار ١٩٩٤ لننظر في مدى توافق عمارته مع أهداف منظمة تتولى رعاية وتكريم المعماريين الذين يربطون بين التراث والحداثة في أعمالهم.

كانت اللجنة التي تولت الإشراف على مسابقة إعداد وتصميم هذا البناء، قد وضعت أساساً لحكمها مبدأ الربط بين التراث والحداثة في العمارة العربية. فإلى أي حد كان هذا البناء محققاً لهذا المبدأ؟

قام بتصميم هذا المبنى مجموعة من المعماريين انضوت تحت اسم المجموعة الهندسية الكويتية، ومهاد هذا المشروع فضاء بمساحة ٢٧٠٠/م٢/ في منطقة الشويخ، ولقد أعلنت هذه المجموعة أنها توخت من هذا المبنى مراعاة الروح العربية الأصيلة في عمارة المبنى داخلياً وخارجياً.

وفعلاً بدا ذلك بمراعاة الطابع الإسلامي التقليدي في أكثر عناصر المبنى التشكيلية، كالنوافذ، وبمراعاة المقياس الإنساني في ارتفاعات المبنى، وفي وحدة الموديل المنبثق عن النوافذ، وتوزيع الفراغ وتنظيمه أفقياً لتحقيق الوظائف الإدارية، وشاقولياً لتحقيق الجمالية الإسلامية التصاعدية، محمولة على فتحات قوسية روحانية المشهد.

لقد عانت لجان تحكيم مسابقات جائزة المنظمة للعمارة العربية (٨)، في تحديد قواعد ناظمة للتصميم العربي التقليدي، تكون أساساً للحكم على أصالة العمارة الحديثة، ومع ذلك فإن قراءة المشاريع المرشحة للجوائز، كانت قراءة جمالية تقوم على الحدس بخصائص الجمالية العربية الإسلامية، ولم تقم على تطبيق قواعد جمالية ثابتة. ولكن لجان تحكيم الجوائز التي يجب أن تكون أكثر أهلية لتصور قواعد غير مكتوبة تحدد أبعاد الهوية المعمارية الإسلامية، لا نعتقد أنها فعلت ذلك، لأن مهمتها كانت إيصال رسالة من معمار إلى عمارة، وليس من منظّر إلى عمارة.

بيد أننا لا نستطيع أن نحمّل المنظمة مسئولية وضع أسس لعمارة المستقبل في عهد نهاية الحداثة، وبداية البحث عن التراث، ولكننا نتساءل عن دور المنظمة في رعاية وتشجيع البحث النظري المعماري، الذي لا نراه واضحاً من خلال مواضيع الجوائز، ومن المؤكد أن وفرة البحوث النظرية، ستساعد اللجنة في مهامها، وتساعد المعماريين على استيعاب أسس العمارة الأصيلة لتحقيق حوار بلغة واحدة بين المنظمة ولجانها، وبين المعماريين ومشاريعهم المرشحة للجوائز(٩).

أمثلة على مشاريع نموذجية تتوخى الأصالة المعمارية: عرض وتحليل

١- يمتاز مشروع بناء مسجد الرياض وتوابعه في مركز مدينة الرياض(٩)، بخصيصتين أساسيتين: أولهما إعادة تمثيل العمارة النجدية التقليدية تمثيلاً صادقاً شاملاً، وتطوير الخطط الحضري لمركز المدينة بعد أن اجتاحته المنشآت الحديثة الغربية.

ويشتمل المشروع على إنشاء مسجد تحيطه منشآت خدمية عامة تحمل الخصائص النموذجية للمجتمع الإسلامي، وتحل المشكلات المناخية التي يتعرض لها الناس في هذا الموقع. وعلى الرغم من استعمال الوسائل التقنية للتكييف، فإن ذلك لم يؤثر على روحانية المسجد من الداخل.

يبدو أن المشروع كتلة معمارية مع الحجر الزهري تفصلها فتحات تشطر الواجهات دون أن تخدش وحدتها، وفي جدران هذه الكتلة الضخمة تنفتح نوافذ مستطيلة صغيرة عارية عن التحليات الخشبية فوقها فتحات مثلثاتية للتهوية والإنارة، هي استرجاع للتقاليد المعمارية

النجدية، وبدت هذه الواجهات الجدارية قائمة على عضادات تخفي وراءها أروقة تقود إلى المحلات التجارية وإلى أقسام البناء، وقصر الحكم وقصر العدل والمسجد.

وفي أعلى المشهد العريض لهذا البناء الأفقي الضخم، تنهض مئذنتان مربعتان على زواياها الأربع تعلو سراويل تقليدية، وينفتح في جسم المئذنة نوافذ صغيرة في أعلاها نافذة ثلاثية (تمثل تطلع الأرض إلى السماء).

يتسم هذا البناء بالبساطة التي عرفناها في الأبنية التقليدية النجدية، ولكن مع مهارة عالية في تحقيق التوافق بين الكتلة الواحدة وبين الأقسام المختلفة الأغراض.

ولقد استخدم في زخرفة هذا البناء عناصر هندسية بسيطة تحمل طابع ما بعد الحداثة، التي اقترنت بالتراث المعماري الذي نرى شواهده في ضاحية الدرعية في الرياض. هذه الضاحية التي تم ترميمها، وإلى جانب هذا النموذج الأصيل، فإن مهرجان الجنادرية ضم نشاطاً هاماً، هو بناء نماذج أصلية للعمارة في أنحاء المملكة العربية السعودية، لتكون شاهداً على التراث المعماري النجدي والحجازي.

٢- يتألف مشروع مركز الحي الدبلوماسي في الرياض[١٠]، من مجمع تجاري وإداري وثقافي، مع مسجد يتسع لسبعة آلاف مصلي، والقسم الثقافي هو مركز يتضمن مكتبة وقاعة محاضرات ومعارض. لقد استلهم المصمم في عمارة هذا المركز الطابع المعماري المحلي والفنون الحرفية المحلية.

وتشكل المباني في المشروع تناغماً بين أجزائها التي اعتمدت دراسة موفقة للسطوح التي حفلت بفتحات التهوية والزخرفة، بالنوافذ المستوحاة بوضوح من أبنية نجد التقليدية، ولقد تميز الجامع بشبهه للقلاع النجدية. وترتفع المئذنتان على شكل أبراج مربعة، أما تغطية حرم المسجد المسطحة فلقد قامت أيضاً على أعمدة مربعة كالأبراج السامقة، تحمل أقواساً متكسرة بزاوية قائمة محمولة على زوافر مربعة المقطع أيضاً. ويحد المسجد أسواراً محمولة على أعمدة مربعة، وتعلو الأسوار شراشيف مدرجة بزوايا قائمة، ولقد أخذت إطارات أبواب المسجد شكل الأقواس الداخلية.

إن مشهد هذا المسجد والأبنية الأخرى، وقد اكتست الجدران بلون الطين الأسمر الشائع في عمارات الحجاز ونجد، جعل هذا المركز صورة عن شباب هذه المنشآت التي أعيد ترميم بعضها لتبقى شاهد الذاكرة التاريخية.

٣- وفي مدينة مراكش التي مازالت تحتضن التراث المعماري المغربي في قسم المدينة القديم، أقيم مشروع معماري في ضاحية اسيف[١١]، وهو يتألف من /٤٥٤/ فيلا مؤلفة من طابقين، مع ثلاث عمارات ضخمة، مؤلفة من ثلاثة طوابق تشمل ١٢٨ شقة سكنية . هو مشروع سكني إذن، روعي فيه الإبقاء على الطابع المعماري المغربي الشائع في مدينة مراكش عاصمة الموحدين، هؤلاء المؤمنين الأشداء الذين بنوا الحصون والقلاع، وكأن المصمم في مشروع أسيف قد وقف عند حدود مفهوم القلاع التي بدت واضحة في بعض الأبراج وفي الشراشيف التي تعلو الجدران الصماء، وذات اللون الآجري الذي يذكر بلون رمال الصحراء وصخور جبال الأطلس.

لقد مضى المصمم في اختيار أشكال مختلفة لفتحات النوافذ شكلت بمجملها إشارات للمنعة والحماية ضمن نطاق تنسيق جمالي. أما فتحات الأبواب فهي أقواس تعلو زوافر مسننة تعلوها تشكيلات خزفية زمردية من الزليج، ويتوزع الفضاء السماوي في جميع أنحاء هذه الوحدات، وقد انتصبت فيها أشجار النخيل وعرائش الورود.

٤- وفي دولة البحرين تم تطوير قرية الجسرة[١٢]، وهي حي سكني قديم، توهنت المساكن فيه، ولم تعد صالحة حتى للترميم. وهكذا تقرر إنشاء بدائل سكنية على أرض مساحتها ستة هكتارات، وعددها ثلاثة وثلاثون مسكناً، وزعت على ست مجموعات، يحتوي كل منها على عدد من البيوت، تتصل ببعضها بشوارع فرعية مغلقة.

في هذه المنشآت، كانت الهوية المعمارية شديدة الوضوح، وكان هم المصمم منصرفاً لاحترام خصوصية السكان، وتحقيق السكنية والحشمة، إذ انفصلت أقسام العائلة عن أقسام الزوار، وغطيت النوافذ بأخصاص خشبية على الطريقة الخليجية والإسلامية المعروفة.

ويتجلى مشهد المساكن من الداخل بتناسق تركيب الكتل المعمارية الصماء، تعلوها سراويل في زوايا الجدران، حسب التقاليد المعمارية في الجزيرة كلها من اليمن إلى الخليج. وتزين الواجهة نوافذ مزدوجة مقوسة وفتحة الباب ذات الصيوان المؤلف من إطارات متدرجة، من إطار مربع خارجي إلى إطارات مثلثية وحتى الباب الخشبي القرميدي اللون. أما توزيع الغرف الداخلي فلقد روعي فيه التصميم الحديث.

٥- في نزوى، سلطنة عمان، مشروع إنشاء سوق ضخم مكوّن من عشرة مبان [١٣]، يحيطه سور خارجي، ذو جدران ترتفع سبعة أمتار، تنفتح فيها نوافذ بسيطة . أما الأبواب فلقد بدت صرحاً ضخماً مؤلفاً من بوابة مقوسة بارتفاع الجدار، وعلى جانبيها برجان أشبه بأبراج القلاع، ولكل برج باب.

وفي هذا السوق قسم للخضار والفاكهة يتميز بصالة تجارية كبيرة، وقسم للحوم، وله صالة أخرى عالية، وقسم للأسماك، وآخر للتمور وآخر للحرف إلى جانب مطعم في ثلاثة طوابق، له مدخل رئيسي ينفتح على فناء السوق، ومدخل فرعي خاص، وثمة مدخلان فرعيان آخران.

لقد استخدمت في هذه المباني المواد المحلية، مثل مادة الساروج التي طلي بها السوق، واستعملت الأبواب والحلوق المجوفة في داخل المباني، والأبواب الخشبية التقليدية من الخارج.

ومن ميزات عمارة هذا السوق أنه أدمج ببراعة بعمارة المحيط، فلم يبد ناشزاً، بل أصبح ملتحماً في نسيج عمراني واحد. ولقد نجح المصمم في استلهام المفردات والمكونات المعمارية التقليدية، وطوّعها ضمن مفهوم الأصالة والوظيفة الاستعمالية للسوق.

٦- الحديقة الثقافية للأطفال في القاهرة[١٤]، تقع في منطقة السيدة زينب بالقرب من مسجد ابن طولون، وهي حديقة واسعة تضم مركزاً ثقافياً يشمل مسرحاً ومتحفاً وقاعات للرسم وللحواسيب، وفي الحديقة ملاعب للأطفال.

إن قرب هذا المجمع من مئذنة ابن طولون الحلزونية التصاعدية، كان سبب استلهام المصمم من فكرة التصعيد التي تمثل نمو الطفل وتصاعده في الحياة، وهي مهمة المجمّع الثقافي. فقام المصمم باستغلال هذا الشكل الحلزوني التصعيدي في عمارة المجمع محققاً بذلك ربطاً عضوياً بين المجمع وبين الجوار المثل بمئذنة ابن طولون الحلزونية.

لقد حاول المصمم أن يظهر المبنى في نهاياته العليا، وكأنه غير مكتمل البناء، فهو مجموعة من الأقواس والأبراج والأدراج، كأنه أراد أن يترك للأجيال المقبلة مهمة إكماله، أو لعله أراد أن يعبر ببلاغة ملحوظة عن طبيعة الطفل، هذه البنية التي لم تكتمل، ولكنها تحمل بذور الهوية الأصيلة، بدا ذلك من خلال الرموز المعمارية والإشارات المستوحاة من العمارة الإسلامية التقليدية، ومن العمارة الريفية، وكانت المشبكات الخشبية التي تغطي الأبواب والنوافذ رموزاً محدثة لتلك الزخارف التقليدية التي عرفتها القاهرة في العصر الفاطمي والعصر المملوكي، والتي مازالت قائمة حتى اليوم.

وتقول لجنة التحكيم: «لقد أظهر المخطط والمصمم المعماري الدكتور عبد الحليم إبراهيم مقدرة فائقة على التشكيل والإبداع، وفرتها له طبيعة المشروع في أحياء القاهرة الإسلامية، وحاول فيه الارتقاء بالبيئة العمرانية المحيطة به، وخاصة شارع أبو الذهب، كما أضفى باستخدامه مادة الحجر في البناء، بعداً حرفياً من الإنتاج المعماري».

٧- إن مشروع بناء قرية «القرنة» الواقع على الضفة الغربية من نهر النيل مقابل مدينة الأقصر، له قصة معروفة أصبحت شعبية عرضت خلال فيلم على شاشة السينما، ولقد وردت تفاصيلها المعمارية في كتاب «حسن فتحي» المشهور والذي طبع بأكثر من لغة بعنوان «عمارة من أجل الفقراء»، في هذا المشروع حقق حسن فتحي عملياً أفكاره التي كانت خلفية أعماله، والتي كانت سبب نجاحه وشهرته العالمية وحصوله على جوائز كبرى.

لقد نقل حسن فتحي تقاليد الفلاحين المصريين في البناء خارج مصر، وكان عنوان عمله دائماً (إن الأصالة هي في مباهة البسطاء، وليست في رياضيات العلماء). وإلى نيومكسيكو في أمريكا مضى حسن فتحي ومعه معلمان معماريان من النوبة في مصر، لكي يباشر بناء مسجد متوسط الحجم من الآجر، ومدرسة من الحجر وكلاهما قطعة من عمارة القرنة.

ولابد ان نقف قليلاً أمام بيت الريحان[١٠] في الكويت ، والذي اقيم على مساحة واسعة ١٨٥٠م٢ يحوي ثلاثة أحواش مكشوفة، وحوشاً مغطى بقبة خشبية، وهو مؤلف من طابق واحد بمناسيب مختلفة، واعتمد في بنائه على مواد متوفرة (الطوب اللبن)، واستخدم لتغطية أجزائه القباب والقبوات والعقود، كما استخدم الأعمدة والاكتاف والجدران الاستنادية، وفي واجهاته تنفتح شبابيك مربعة ومستطيلة ومشربيات، ويبدو البيت من الخارج بسيطاً، ولكن اتصاله الخارجي يبدو من خلال كتله العلوية التي ترسم في الفراغ شكلاً أصيلاً متمثلاً بانحناءات القباب، ومكعبات الأبراج، والملاقف والبرج القنديلي الذي يعلو قاعة الاستقبال .

ويتكون البيت من قسمين: قسم الاستقبال وقسم المعيشة، ولقد زود البيت بجميع الوسائل الحديثة، المريحة، على أن زخارفه كانت معمارية مستوحاة من البيئة المعمارية المحلية، أو هي تشكيلية، وتبدو في تغطية النوافذ والمشربيات والسقوف، وبخاصة سقف قاعة الاستقبال.

ونستطيع القول إن عبد الواحد الوكيل، المعمار المصري الشاب (١٩٤٣)، معمار متفوق، لقد فاز الوكيل بجائزة الأغاخان عام ١٩٨٠ عن تصميمه لمسكن العجمي في القاهرة، وقد أسهم على هدي معلمه حسن فتحي في تطوير القرية السياحية بمصر عام ١٩٧٣. ويبدو تعلقه بمبادئ حسن فتحي واضحاً في تصميمه الذي نفذه بمنطقة جدة لبناء قصر السليمان، الذي يذكرنا كثيراً بقصر الريحان في الكويت، وكذلك بيت حمدي في الجيزة بمصر.

أما المسجد الذي أنشأه في كورنيش جدة أيضاً، فهو يتسم بالبساطة ورشاقة الخطوط والاستقلالية، ويبدو كأنه مسجد في واحة أو قرية صغيرة، أو هو فعلاً كتلة نحتية توزعت في نقطة من نقاط كورنيش جدة. شأنها في ذلك شأن التماثيل الثمينة الحديثة التي زينت هذا الكورنيش

بتوصية المهندس القدير محمد سعيد الفارسي، الذي أحرز جائزة المنظمة العربية لترميمه أحياء جدة القديمة وبيوتها التقليدية، وتوظيف بعضها لأغراض حماية التراث المعماري المحلي.

٨- إن بناء قصر الثقافة في مدينة الجزائر هو أبرز معلمة معمارية تحققت فيها الأصالة بوضوح[١٥]. ولقد استحق هذا المبنى جائزة المشروع المعماري عام ١٩٨٥ التي تمنحها المنظمة العربية للمدن. ولقد ورد في تقرير لجنة التحكيم «إن مصمم البناء قد أفلح في اختيار نسب هندسية مترابطة، سواء على صعيد التفاصيل الداخلية الدقيقة، أم على صعيد ابعاد الكتلة المعمارية بأجزائها الرئيسية، حتى تكاملت الأجزاء، وارتبطت بعلاقة هندسية بصرية جيدة تمخض عنهـا ذلك المبنى الذي وصل حلقـات الماضي العربي الخالد بالحاضر الجزائري المعاصر».

والبناء هو مجمع كبير أنشئ، على إحدى روابي مدينة الجزائر العاصمة المطلة على البحر، ويتألف من فناء مستطيل تتوسطه بركة، ويحيط القبة في المستوى الأرضي رواق محمول على أقواس أندلسية ذات أعمدة متوجة، مما يحاكي العمارة الأندلسية في مدينة الزهراء وقصور الحمراء، ويكرر هذا التقليد المعماري الذي انقطع بظهور الأسلوب الكولونيالي الاستعماري إبان الاحتلال الفرنسي.

أثر الجوائز في تفعيل مسيرة التأصيل المعماري

لقد استطاعت الجوائز المعمارية أن تدفع بالإمكانيات الإبداعية للظهور ساعية إلى الأفضل في مجال عمارة إسلامية تنتسب إلى هذا العصر، وفي تكوين معماريين ملتزمين مع تعميق فهمهم لخصائص هذه العمارة الحديثة الأصيلة، ويجب الاعتراف ان دور لجان التحكيم كبير جداً وهام في وضع الأسس التي يمكن ان تقوم عليها العمارة في عصرنا هذا، فلجان التحكيم المؤلفة من معماريين ومؤرخي فن وعلماء اجتماع وأثريين، قادرة على وضع الحدود الدقيقة للعمل الناجح، وفرض الشروط العلمية لتحقيق الأصالة المعمارية. ولابد ان يكون واضحاً ان ما تقدمه هذه الجوائز والمسابقات من شواهد ناجحة على العمارة الإسلامية الحديثة، سيبقى مثالاً وأنموذجاً لدارسي العمارة الإسلامية، وسيدخل تاريخ هذه العمارة من بابه العلمي العملي.

وقد نستطيع استخلاص بعض الأسس التي قامت عليها قرارات لجان التحكيم في منح جوائزها، لنرى إلى أي حد يمكن أن تتوضح اليوم فلسفة العمارة الإسلامية الحديثة.

أولاً: أن ينتسب موضوع العمارة لفن العمارة، وليس لفن الزخرفة أو النحت، كما تم في غرناطة وبعض المساجد والقصور، ويجب أن نذكر على ذلك مثال بناء المجلس الوطني في دكا عاصمة بنغلادش. فمع أن شهرة المعمار لويس كاهن أصبحت عالمية، فإنه قدم نموذجاً رائعا من النحت والزخرفة الفراغية في هذا البناء، ولكنه لم يقدم نموذجا على فن العمارة المحضة.

ثانيا: أن ترتبط المنشأة المعمارية بالمجتمع الذي فيه من حيث كونه مجتمعا ريفيا أو مدنيا، فقيرا أو غنيا، كما تم في مدينة حسن فتحي.

ثالثا: أن ترتبط هذه المنشأة بالتاريخ والجغرافيا، فليس من المعقول أن نقيم في الصين بناء من الطراز المملوكي او العثماني، أو نقيم في ألمانيا مصنعا للتبغ والدخان نستوحي منه بناء المساجد المصرية والعثمانية. ولكننا نقبل أن يقام بناء مسجد نيوتيد في بكين لأنه أكثر انتماء لتاريخ وجغرافية الصين، وإن كنا نشعر بجمال الثقافة الإسلامية من خلال مسجد ابتكليكا في كاشي (الصين).

رابعا: أن تتلاءم العمارة الحديثة مع الحضارة القائمة والأسلوب المعماري الشائع، وهذا مايطلق عليه اسم العمارة في موطنها Architecture at home.

ومع ذلك فإننا نجد أنفسنا مضطرين أحيانا لإقامة عمارة إسلامية حديثة في وسط حضاري مختلف نشأت فيه أو انتقلت إليه جالية إسلامية، كما يتم في أوروبا وأمريكا، فهذه العمارة الزائرة تحتاج رعاية خاصة، تخفف من حدة اختلاف الشخصيات المعمارية. إن هذا يتوضح بجلاء في تعدد الشخصيات المعمارية في الحي الدبلوماسي في الرياض. لقد استطاع المصممون أن يخففوا من حدة هذه التعددية بابتكار فضاء حدائقي ينتمي إلى البيئة، وإقامة مجمعات كبيرة ذات طراز عربي محلي، هكذا أصبحت ملامح الحي موحدة، ولكنها أشبه بالوحدة المتحفية التي تضم أنماطا استعراضية لطراز الفن المعماري الحديث في العالم.

ولابد من التذكير أن مسألة التوفيق بين أسلوب العمارة المضيف والأسلوب الضيف، كانت موضوع التصاميم المرشحة لجائزة الملك فهد للتصميم والبحث في مجال العمارة الإسلامية، في دورتها الأولى ١٩٨٥-١٩٨٦.

خامسا: يجب أن يكون الإبداع المعماري الحديث مفهوما بمنطق الجمالية الإسلامية، وليس شرطا لذلك، أن يكرر عناصر تقليدية إلا عندما يكون ذلك ضروريا من الناحية الثقافية أو التاريخية، فالمساجد التي انشئت في كوالا لامبور وبريوني وسلطنة صباح، انفصلت عن التقاليد الهندية والصينية، ولكنها لم ترتبط بالجمالية الإسلامية.

سادسا: عدم الانزلاق إلى التبعية الغربية وهو شرك هام، وبخاصة بعد أن توضحت أكثر فأكثر مبادئ، مدرسة ما بعد الحداثة Post Modernation، وبعد أن تدخل في تصميم المنشآت الإسلامية، معماريون عالميون يميلون إلى هذه المدرسة. نقول بعدم الانزلاق إلى هذا التيار والعودة إلى التبعية وضياع الشخصية المعمارية الإسلامية من جديد، وهذا ما نراه واضحا في عمارة المجلس الوطني في دكا التي تنتسب بوضوح لمدرسة ما بعد الحداثة، ولا تلتقي مع الأصالة المحلية.

إن هذه الشروط الأولية التي لابد أن تأخذ لجان التحكيم بها، ولابد أن تدخل في توصيف العمارة الإسلامية الحديثة، نراها ماثلة باضطراد في كثير من المباني العامة والخاصة التي تنشأ في البلاد العربية والإسلامية .

إن أبنية كثيرة صممها معماريون من غير المسلمين، كانت ناجحة وتقوم على أسس سليمة، مما يجعلني أقول إن ثمة مدرسة استشراقية في العمارة الحديثة لابد أن تكون موضع اهتمامنا ودراستنا في معاهدنا التي تحتاج الكثير من المعطيات لتوضيح معالم العمارة الإسلامية في العصر الحديث، والتأصيل المعماري الحديث، ونسوق على ذلك مثال مسجد الحسن الثاني في الدار البيضاء.

إن مسجد الحسن الثاني هو أحدث عمارة إسلامية أصيلة إضافة إلى ضخامته التي تفوق أي مسجد مماثل ، ثم إن هذا المسجد اقيم على ناشز من الأرض التي امتدت تحته خصيصا لكي يتحدى البحر فيجثم فوقه شامخا بمئذنته التي تعلو فوق السحاب والغيوم مهيمنة على مدينة الدارالبيضاء، هذه المدينة الحديثة التي أصبحت تفخر بأروع منشأة إسلامية. إن المساجد المغربية التي بناها المرابطون والموحدون من المغاربة الذين أسهموا في بناء مجد العمارة الإسلامية، مازالت ذكرياتها ماثلة في صوامع مساجد اشبيليا والكتبية وحسان. ولقد جاءت الصومعة الجديدة لتكون الرابعة في تاريخ الأوابد المغربية وإن كانت تفوق مثيلاتها حجما وارتفاعا. فلقد قامت على مساحة ٦٢٠٠م٢ وبارتفاع مائتي متر تقريبا. يمتد هذا الصرح المعماري على مساحة واسعة مقدارها تسعة هكتارات، وهو مسجد ومدرسة في جهة، ومكتبة ومتحف في جهة أخرى، ضمن وحدة معمارية متماسكة تجلت فيها جميع سمات الفن المعماري والزخرفي المغربي، الذي مازال مزدهرا حتى اليوم، ومازالت الفنون المغربية منتشرة وشائعة في المغرب بفضل الصناع المهرة الذين يمارسون الزخرفة بالزليج أي الخزف، بأشكال هندسية وكتابات، وبالزخرفة الجصية والخشبية والرخامية، ولقد استوعب هذا الصرح إبداعاتهم التقليدية مع إضافات معاصرة في الصيغ والتقنيات.

وليس هذا الصرح نقلا «حرفيا» عن عمارة الصروح القديمة، ولكنه حافظ إلى حد بعيد على تقاليد العمارة المغربية والفنون، وبدا تعبيرا عن نهضة هذه الفنون وتحديثها لنماذج العمارة المغربية الأوروبية التي انتشرت في مدينة الدار البيضاء بحكم صفتها التجارية والسياحية.

وقد لا يكون المكان مناسبا للحديث بالتفصيل عن التقنيات الحديثة التي أضيفت إليه، وبخاصة استعمال الليزر للدلالة على القبلة. وإقامة ركائز مضادة للهزات والأمواج، وسقف المسجد القابل للانفتاح، ويعود الفضل في تصميم هذا الصرح للمعمار الفرنسي ميشيل بانصو، ولكن حضور المعماري المغربي في الزخارف والعمارة الداخلية، كان أقوى من حضور المصمم[١٦].

هذه الجولة التي قمنا بها لدراسة وتحليل بعض منشآت العمارة العربية التي ارتبطت بالتراث في عصر ما بعد الحداثة، تبقى نماذج مفيدة تؤكد مسيرة المعمار العربي الحديث باتجاه الأصالة والهوية الحضارية العربية، وتبقى مستندا للكشف عن طريقة تأصيل العمارة الحديثة، دون أن تكون أسلوبا أو طرازاً، لأنها تبقى ممارسة إبداعية لم يقصد من ورائها وضع قانون أو نظام ثابت لعمارة المستقبل، هذه العمارة التي يجب أن تكون متنوعة كما كانت، ولكنها موحدة في هوية عربية لا مجال للشك فيها أو الخروج عنها.

العمارة والوظيفة، من الماضي إلى المستقبل

على الرغم من وحدة العمارة العربية الإسلامية، فإن هذه الوحدة المعمارية لم تؤثر على تنوع الأساليب باختلاف الوظائف، وحتى في الوظيفة الواحدة، كعمارة المساجد، فإن ثمة تنوعا تجلى في هذه العمارة عبر التاريخ السياسي المتبدل، وعبر التنوع الجغرافي والديموغرافي. وهكذا اختلفت عمارة المساجد في مصر عنها في المغرب العربي، بل تنوعت العمارة المصرية حسب تبدل العهود، فالعمارة الطولونية في مسجد أحمد بن طولون تختلف عن العمارة الفاطمية في مسجد الحاكم، كما تنوعت في المغرب العربي، فالعمارة الأغلبية في جامع القيروان، تختلف عن العمارة الموحدية في جامع الكتبية في مراكش. ويبدو هذا التنوع واضحا إذن في عمارة كانت ذات وظيفة واحدة، فكيف كان الأمر مع تنوع الوظائف؟

لقد جعل المعمار مسألة الوظيفة مرجعا له في تصميمه المعماري، وكان عليه أن يضع برنامجا معماريا يخدم الوظيفة، سواء أكانت تعبدية (المسجد)، أو كانت تعليمية (المدرسة)، أو كانت مدفنية (القبة والمقام) أو كانت للاستشفاء (المشفى أو المارستان)، أو كانت للتجارة والإقامة (الوكالة والخان)، أو كانت بلاطا «سلطانيا» (القصر)، أو حصنا (القلعة والرباط).

أمام هذه الوظائف المتعددة التي تختلف في شروطها وفي مقاييسها الإنسانية، كان على المعمار أن يبحث عن الحلول المعمارية لتحقيق هذه الشروط وهذا المقياس.

ويجب أن نذكر أن المعمار لم ينس الشروط المعمارية التراثية، والتي كانت سليقة في تصميمه المعماري، لا يشوبها انحراف أو تهجين، فلقد كان العالم العربي بمعزل عن المؤثرات الدخيلة، بل إن الفكر المعماري الإسلامي، وقد تكون في وجدان المعمار بسرعة خارقة بعد الفتح الإسلامي، كان هو المؤثر في عمارة الأندلس كلها، وبقي أثره مستمرا حتى بعد النزوح منها، فكان الأسلوب المدجن الذي استمر قرنين في ظل الحكم الإسباني، علامة هامة على قوة تأثير الجمالية المعمارية الإسلامية على عمارة إسبانيا حتى في عمارة الكنائس.

وما نريد قوله، إن المعمار عند وضعه برنامج تصميمه المعماري، كان أشد حرصا على وضع الخطوط المعمارية التي تخدم الوظيفة خدمة كاملة من حرصه على البحث عن الشروط الجمالية، لأنها أصبحت لديه سليقة كما ذكرنا.

لقد حافظ هذا المعمار، عند بناء المسجد، على تحقيق وظيفته كمكان للصلاة، يقف فيه المؤمنون أنساقا خلف الإمام، أو يجلسون قعودا باتجاه الخطيب، فكان على المعمار أن يحقق الفضاء اللازم في الحرم للقيام بالصلاة والاستماع إلى الخطبة. فجعل الحرم عرضانيا، وكانت القبة لتوزيع الصوت، وكانت النوافذ لإدخال النور الخارجي. ومنذ البداية، كان الصحن الخارجي مجالا للصلاة في الهواء الطلق بعيدا عن حرارة الحرم أيام الصيف.

وعند بناء المدرسة، خرج المعمار تماما عن حدود العمارة المسجدية، وقدم عمارة انفتح فيها المكان المغلق على فناء مركزي بواسطة أواوين خصصت للتدريس حسب المذاهب، وعندما توسعت وظيفة التدريس وازداد عدد الطلاب، أقيمت لهم غرف إضافية للدراسة والإقامة، كما في مدرسة السلطان حسن في القاهرة، والتي اندمجت مع مسجد احتفظ لنفسه بخصائصه الوظائفية، ولكن مهارة المعمار تجلت في الدمج بين الوظيفتين معماريا، كما هي ممزوجة بالممارسة، وظيفة الصلاة ووظيفة الدراسة.

وعند إقامة قبة تكريمية لدفن المتوفي، لم تكن عمارتها أكثر من غرفة، تستوعب المدفن، وفوقه قبة تغطي البناء، وتعبر عن عناية السماء بهذا المتوفي، سلطانا او وليا او فقيها.

ويبقى المارستان من أبرز المنشآت وأصعبها عند تحقيق الوظيفة منها، هذه الوظيفة المتنوعة، فهي للاستشفاء من الأمراض غير السارية، او مخصصة للأمراض السارية، او العقلية، أو هي لتدريب الأطباء، هكذا نرى فرقا في عمارة بيمارستان أرغون في حلب للأمراض السارية، حيث بدا مغلقا، تغطي البهو قباب ذات قمريات زجاجية، وحوله حجرات صغيرة. أما بيمارستان النوري في دمشق، فقد توسع فناؤه وانفتحت أواوينه على الفناء، ليستوعب الأطباء المعلمين، وتوسعت الغرف لاستيعاب المرضى.

وعندما أنشئت الخانات منذ القرن الحادي عشر، كانت فنادق للمسافرين مع قوافلهم وبضائعهم، ولذلك كان على المعمار أن يحقق في المبنى خدمة المسافرين وضمان نومهم وراحتهم وصلاتهم ومداولاتهم، وخدمة جمالهم ودوابهم، وحفظ بضائعهم وتسهيل بيعها. ومازالت الخانات في اليمن وتسمى (سمرة) واضحة المعالم والوظائف، وتقدمت عمارة الخانات فظهرت في العصر المملوكي في القاهرة، والوكالات الضخمة مثل وكالة الغوري، لتحقق أغراض الإقامة والتسويق التجاري على أفضل حال.

والحديث عن القصور، وما تشتمل عليه من سخاء زخرفي ومن أقسام تحقق للخليفة أو السلطان ممارسة الحكم واستقبال الخاصة، والإقامة في جو من المتعة والراحة مع أسرته وخدمه، تشهد عليه قصور الأمويين وقصور غرناطة. وللرباط وظيفة أشمل، فهو مقر الحكم ورجال السلطة، وكان على البناء أن يكون منيعا، وتتوفر فيه الخدمات الإدارية والدينية والاجتماعية.

لقد تطورت الوظائف مع تطور الحضارة منذ نهاية القرن الماضي، ولتحقيق هذه الوظائف الجديدة (محطات القطار، المعاهد، المصانع، والثكنات)، كان لابد من تصميمات معمارية مناسبة. ولكن هذه الوظائف التي ظهرت مع توسع العلاقات السياسية والثقافية مع دول العالم، والتي شجعها السلاطين، مثل السلطان محمود الثاني في استانبول، والوالي محمد علي في القاهرة، كانت قد حملت معها غالبا طابع العمارة في العالم. وعندما كان بعض هذه المنشآت يستمد أسلوبه من الفكر المعماري الإسلامي، مثل بناء محطة الحجاز بدمشق، ومحطة شوكت باشا في استانبول. كان ذلك بسبب تأثر المعمار الأوروبي مانسر ودارندا بروعة المعمار التراثية، وكان ذلك من الدروس الأولى التي علمها الغرب للشرق في احترام العمارة الأصيلة، على الرغم من الظروف السياسية الصعبة.

وإذا استقلت الدولة العربية عن الدولة العثمانية، وانفتحت على الغرب راغبة أو مكرهة، تسربت (الحداثة المعمارية) محمولة على وظائف جديدة تقدمت وتوسعت بتوسع العلم والمخترعات.

لقد تجلت الحداثة في المنشآت ذات الوظائف العامة المستحدثة، مثل الدوائر الحكومية، والفنادق والمتاحف والقصور، كما ظهرت في المنشآت الدينية والثقافية، والمساجد والمدارس والجامعات.

ويجب الاعتراف أن المعمار الحديث لم يظهر في البلاد العربية إلا بعد افتتاح كليات العمارة، فلقد كان المعمار التقليدي يعلم نفسه من خلال ممارسة العمل في ورشات العمارة بإشراف المعلم المعمار، ولكن مع تقدم وسائل الإنشاء، وبدخول الإسمنت كمادة صلبة حاملة ومحمولة، وتفاقم الوظائف الجديدة، تغيرت شروط العمارة، وأصبحت الدراسة الأكاديمية إنشائيا ومعماريا، ضرورة لازمة لتأهيل المعمار الحديث.

ولكن هذا المعمار الأكاديمي وقد تأخر بالحضور، كان لابد من الاستعانة بمعماريين أوروبيين لإقامة المنشآت الجديدة. هذا المعمار الغريب، الذي حمل معه جميع دروس التقنيات وقوانين الإنشاء الحديث، وجد نفسه مضطرا لمراعاة البيئة العمرانية التراثية، ولاحترام تقاليد العمارة الراسخة، فكانت جميع منشآته وبخاصة المساجد، تخضع لشروط الفكر المعماري الإسلامي والعربي، فالمساجد التي صممها المعماري الإيطالي ماريو روسي، مثل مسجد المرسي أبي

العباس، ومسجد محطة الرمل، ومسجل محمد كريم في الإسكندرية، ومسجد عمر مكرم، ومسجد الزمالك في القاهرة، تدل على مدى تمكن هذا المعماري الحديث بتقاليد الفن الإسلامي. ومازال أطلس العمارة والزخارف الإسلامية الذي تركه لنا مرجعا للمعماريين الشباب الذين يحاولون الدخول إلى أسرار الجمالية العربية الإسلامية. ولابد أن ينشر لتعم فوائده.

ومع أن هذا المعمار قد طور من عمارة المسجد، وخالف في مسجد المرسي في الإسكندرية جميع تقاليد عمارة المساجد باستثناء مسجد قبة الصخرة، فإنه يبقى محافظا على وظيفة المسجد في منشآته الأخرى.

وإذا استثنينا عمارة المسجد التي بقيت تراثية إلى عهد قريب بسبب وظيفتها الدينية، فإن بعض المنشآت المدنية استعارت أيضا الطراز الإسلامي على الرغم من حداثة وظائفها. ونسوق على ذلك قصر البريد في الجزائر، والمتحف الإسلامي في القاهرة. وهي منشآت حديثة صممت ونفذت في ظل الاستعمار، ومع ذلك صارت نموذجا لعمارة أصيلة ذات وظائف جديدة.

على الرغم من هذه النماذج التي نفذت في عهد الحداثة، مع المحافظة على التراث، فإن منشآت لاعد لها كانت قد تفيأت مبادىء الحداثة، مخترقة جميع معالم البيئة العمرانية والتقاليد المعمارية، لتخدم أولا الوظيفة الجديدة بأسلوب معماري مستحدث يتماشى مع التقاليد الاجتماعية الحديثة، ومعه فكرة مدينة السيارة، مدينة الشوارع والحدائق والبيوت المفتوحة نوافذها وشرفاتها على هذه الشوارع.

هذه المنشآت الجديدة، لم تخدم الوظائف التي من أجلها أنشئت، بل أصبحت غريبة عن المقياس الإنساني، وغريبة عن تقاليد العمارة، ولكن من حسن الحظ، أن الغرب الذي صدّر لنا هذه العمارات فاقدة الهوية والمتنكرة للمقياس الإنساني ولحاجاته، أعلن منذ ستين عاما عن استنكاره لعمارة لا تخدم الوظيفة الجمالية والوظيفة الاستعمالية رافضا الحداثة المعمارية ومناديا بعهد مابعد الحداثة.

والواقع ان هذا المعمار الذي أراد أن يعود إلى الجذور، تعرض لنقد شديد من أنه لم يبحث عن الوظيفة وعن الشروط الاجتماعية والأخلاقية لعمارة ما بعد الحداثة، فكان جوابه أنه ينادي بتعددية معمارية يمكن أن تستقي نسقها من الطرز التي تراكمت عبر تاريخ الحضارة الغربية(٦)، ولقد سمع المعمار العربي هذا النداء المستنكر للحداثة، والباحث عن الجذور، فوجد نفسه أمام طريق مفتوح لحل مشكلة الهجانة الجمالية، ومشكلة العبث الوظيفي المعماري، فعاد إلى جماليته، أو نادى بالعودة إليها، ولكنه، وقد استوعب الوظائف الجديدة في منشآت حديثة، مثل الفنادق والمتاحف، لم يتمكن من ربطها بالهوية، فلقد استغرقته التعقيدات الوظائفية للعمارة الجديدة عن البحث في الهوية والخصوصية المعمارية التي لم تعد سليقة لديه.

ومرة أخرى ينوب المعمار الأجنبي في سد هذا النقص، فيقوم بتقديم تصميمات مستوحاة من التراث لإنشاء عمارات ذات وظائف خاصة جدا. وأمثلة هذه العمارات نراها في أبنية الفنادق. لقد توخى المعمار الأجنبي أحيانا أن تكون عمارة الفندق منسجمة مع البيئة المعمارية، بل أراد أن ينقل تصميمه المعماري ملامح العمارة المحلية التي غابت عن خاطر المعمار المحلي، الذي نقل تصميم الفنادق الغربية نقلا مدرسيا، ولم يفطن للشكل المعماري الأصيل، أو لعله حاول ذلك دونما نجاح.

وعلى العكس نرى فندقا مثل شيراتون دمشق، وقد استمد ببراعة ووعي عناصر العمارة الدمشقية، التي ظهرت في مدخله وفي أروقته ومطاعمه وفي فنائه الذي امتد أمام إيوان ضخم، وانتصبت في أعلى واجهات الفندق المشربيات الحجرية التقليدية، كما حمل أثاث الفندق طابع الأثاث الشرقي والدمشقي حصرا.

أما في عمارة القصور، فإن المعمار الأجنبي خضع لمؤثرات الإدارة المحلية، فإذا كانت هذه الإدارة صارمة في فرض الشرط التراثي، كما تم في عمارة القصور المغربية للمعمار الفرنسي بكار، فإن هذه العمارة تصبح نموذجا للتأصيل المعماري.

ولكن عندما تأخذ السلطة الإدارية وهم شهرة المعمار، فإنها ستخضع لأفكاره وتصاميمه الغربية، كما تم في المكتبة الوطنية بدمشق، وفي قصر الشعب للمعمار الياباني الشهير كينزو تانغي، وعندما فطنت هذه السلطة لغرابة هذه التصاميم تدخلت مؤسسة الإسكان لإضفاء الطابع المحلي إنقاذا لهوية البنائين.

إن التحول نحو عمارة ما بعد الحداثة، أعطى الفرصة لظهور عمارات ذات وظائف حديثة مثل المعاهد والمسارح والمطارات والمتاحف، خارجة عن مفهوم الحداثة الذي قام على القطيعة مع التراث، قريبة من الأصالة المعمارية التي بررها دعاة ما بعد الحداثة المعمارية. ونسوق مثالا على عمارة ما بعد الحداثة، بناء المعهد العالي المسرحي بدمشق وأوبرا القاهرة وجامعة قطر في الدوحة ومتحف الكويت ومطار جدة.

أما مشروع عمارة مركز مدينة بيروت (سوليدير) فإنه مازال خاضعا لشروط العمارة الحداثوية، بعيدا عن بيئة بيروت العمرانية.

هكذا تبدو الوظائف الحديثة هاجس المعمار في البلاد العربية، لربط هذه الوظائف بعمارة أكثر أصالة تحقق الوظيفة الحضارية كما تحقق الوظيفة الاستعمالية الحديثة. ولا يمنع المعمار العربي، من استقاء دروسه من المعمار الذي قدم نماذج أصيلة ناجحة لوظائف معقدة. ولسوف ننتظر

وظائف أكثر حداثة وتعقيدا مع تقدم الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وسنحتاج إلى المزيد من الجهد الصادق والعلمي لنحقق عمارة تراثية مناسبة لهذه الوظائف المستحدثة.

إن أحدث المنشآت المعمارية في البلاد العربية، هو صرح الجندي المجهول الذي يقوم بوظيفة تكريم وتمجيد الشهداء، دونما تحديد لأسمائهم. ولقد اهتمت السلطات بإقامة هذا الصرح تذكيرا بالحروب التي خاضها الجندي العربي لتحقيق حريته، أو للدفاع عن حقوقه. وكان على المصمم أن يبحث عن عمارة عربية مستمدة من التقاليد المعمارية التي تعبر عن الهوية المحلية، تستطيع أن تحقق وظيفة التكريم والتخليد، فاختار المصمم في عمان (الأردن)شكل الكعبة المشرفة، وجعل داخلها معرضا لقادة الثورة والحرب، ممتدًا في رواق حلزوني حتى القمة حيث شجرة يسقيها الزائرون علامة للتكريم.

وفي القاهرة (مصر) كان الصرح على شكل هرم مؤلف من مثلثين متقاطعين عليهما كتابات هندسية بأسماء الشهداء. وفي الجزائر (العاصمة) كان الصرح على شكل ثلاث أثافي من النخيل تحمل في أعلاها قبة صغيرة.

أما في دمشق (سورية) فلقد أردنا أن يمثل هذا الصرح النصر والعناية الإلهية، ولقد بدا القوس الحادب على القبة كيانا راسخا تعبيرا عن نصر مؤكد مستمر، أما القبة فكانت تمثل العناية الإلهية التي تمد الشهداء بالخلود، «فهم أحياء عند ربهم يرزقون» ، وكلاهما القوس والقبة من أبرز سمات العمارة الإسلامية.

وتحت القبة فراغ دائري تنفتح عليه نوافذ قاعة الاستقبال من جهة، ومتحف الصرح من جهة أخرى، وفي الطابق الأسفل، وعلى مساحة دائرة الصرح، بهو دائري يرى الزائر فيه أربع لوحات بيورامية كبيرة، الأولى تمثل معركة اليرموك التي قادها خالد بن الوليد لفتح الشام، والثانية تمثل معركة حطين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، وفيها حرر القدس من الفرنجة، واللوحة الثالثة تمثل موقعة ميسلون التي قادها يوسف العظمة في بداية هذا القرن لصد الاحتلال الفرنسي، واللوحة الرابعة تمثل المعارك التي اشترك فيها الجيش السوري في لبنان لصد العدوان الإسرائيلي. أما اللوحة الأخيرة فهي تمثل احتلال الجيش السوري لجبل الشيخ، حيث المراصد الإسرائيلية الضخمة، وكان ذلك في حرب تشرين ١٩٧٣.

ويجب أن نذكر هنا أن هذه الحرب التي اشتركت فيها مصر وسورية ضد الجيوش الإسرائيلية، كانت جديرة بالتخليد والتمجيد، فقامت في كل من القاهرة ودمشق بانوراما تذكارية، هي بناء دائري ضخم يستوعب لوحة بامتداد ١٢٥م يدور حولها الجمهور على قرص دوار

لمشاهدة المعركة في جو من المؤثرات الصوتية ومن المتممات الحية التي توحي ببلاغة المشهد وواقعيته. وثمة توابع أخرى توضح للزائر آثار هذه الحرب التي قضت على أسطورة التفوق الإسرائيلي وأعادت للعرب كرامتهم.

هذه الوظيفة التخليدية تضاف إلى وظائف صروح الشهيد والجندي المجهول، ولتظهر بنجاح في عمارة أصيلة، هي أبرز شاهد على عمارة تراثية خالدة.

الهوامش

(١) انظر كتابه الجديد حول التراث والحداثة:

Poulot P. Patrimoine et Modernite. Paris 1998.

(٢) أورد آراءه هذه في كتاب:

Nietzche F: La Naissance de Tragedie. Paris 1977.

(٣) انظر كتابه:

Heidegger. H.: chemins qui ne menent nullte part. Paris 1962.

(٤) انظر كتابه:

Heidegger. H. : Identite et difference. Paris 1968.

(٥) الأسلوب الجديد Jugenstil ظهر في ألمانيا بعد أن شهد النقاد في جناح ألمانيا في معرض برشلونة ١٩٢٩ مبنى جديد الأسلوب للمعمار (ميس فان ديرروه) وهو مبنى من الزجاج والمعدن، فكان بداية الإبداع المعماري المتطرف.

(٦) من أبرز نقاد الحداثة المعمارية والداعين إلى عمارة مابعد الحداثة شارل جنكز في كتابه Jencks. Ch. The Language of Post-Modern architecture هذا الكتاب الذي طبع عشر طبعات لأهميته.

(٧) انظر أهم ما نشره حسن فتحي:

Fathi. H. Architecture For poor. chicago univ 1973.

وترجم إلى الفرنسية والعربية

وانظر الكتاب الذي صدر في لندن بعنوان Hassan Fathi

كتبه: Rastorfer, Seragedin, Richards

(٨) قامت منظمة المدن العربية ومنذ عام١٩٨٦ بالإعلان عن أربع جوائز تتضمن مبلغاً ودرعاً ذهبياً وشهادة تقديرية، وهذه الجوائز هي:

أ- جائزة المشروع المعماري، وتمنح لأحسن مشروع معماري، نفذ في مدينة عربية، ويمثل مرفقاً عاماً أو علامة معمارية مميزة.

ب- جائزة التراث المعماري، وتمنح لمدينة عربية تقوم بالحفاظ على جزء تاريخي مهم من المدينة، وإعادة الحياة إليه، وفق خطة مدروسة.

جـ- جائزة المهندس المعماري، وتمنح لمهندس عربي تقديراً لجملة الأعمال المعمارية التي قام بها، والتي تؤكد ارتباطه بالعمارة العربية الإسلامية

(٩) ولقد منحت هذه الجائزة في دورات متتالية إلى محمد مكية (العراق) د.عبدالباقي محمد ابراهيم (مصر)، وراسم جمال بدران (الأردن)، وصالح لمعي مصطفى (مصر)، مع جعفر ابراهيم طوقان (الأردن).

(١٠) استحق مشروع مركز مدينة الرياض جائزة الأغاخان لعام١٩٩٧.

(١١) استحق مشروع الحي الدبلوماسي جائزة المنظمة في الدورة الثالثة، وكان مصمم المشروع راسم جمال بدران.

(١٢) استحق مشروع أسيف على جائزة المنظمة في الدورة الثالثة.

(١٣) استحق مشروع الجسرة على جائزة المنظمة في الدورة الثالثة.

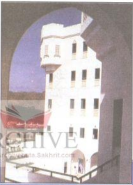
(١٤) استحق مشروع نزوى على جائزة المنظمة في الدورة الرابعة

مع مشروع الحديقة الثقافية للأطفال.

(١٥) بيت الريحان، هو بيت الشيخ ناصر الصباح وزوجه الشيخة حصة الصباح. وهما من كبار المهتمين والمقتنين للآثار الإسلامية، ويملكان مجموعة متحف دار الآثار الإسلامية في الكويت.

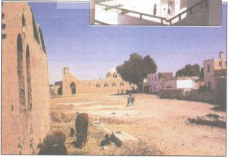
(١٦) تحدثنا مطولاً في تحليل هذه العمارات الإسلامية في أبحاث مختلفة، وعرضنا هنا نبذة منها.

صور المقال



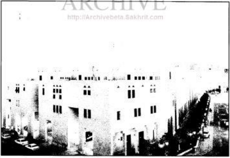
(١)
بناء بلدية مسقط
(عمان)

(٢)
بناء القرنة،
عمارة الفلاحين،
حسن فتحي





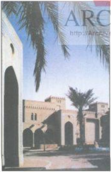
(٣) مقر منظمة المدن العربية في الكويت



(٤) مسجد الرياض وتوابعه



(٥) مشروع اسيف السكني (المغرب)



(٧) سوق نزوى (سلطنة عمان)

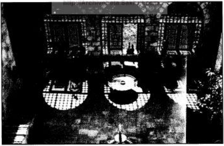


(٦) قرية الجسرة (البحرين)





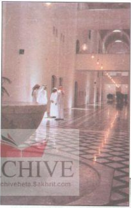
(٨) بيت الريحان في الكويت لحسن فتحي. (٩) مسجد جدة.. للوكيل



(١٠) بيت الريحان في الكويت لحسن فتحي



(١١) قصر الثقافة في الجزائر العاصمة



(١٢) مبنى وزارة
الخارجية في الرياض



(١٣) مسجد الحسن الثاني في الدار البيضاء



(١٤)
الحديقة الثقافية للأطفال
(القاهرة)

(١٥) صرح الشهيد في دمشق



زهاء حديد، ظاهرة عربية في العمارة العالمية

محمد عارف*

في عام ١٩٧٧ عندما كانت المهندسة المعمارية العربية زهاء حديد تلميذة في السنة الخامسة في كلية الهندسة المعمارية البريطانية AA كتب أستاذها المهندس المعماري العالمي المعروف رم كولهاس يقيم عمل تلميذته بالشكل التالي:

«يشبه أداء زهاء في السنتين الرابعة والخامسة من دراستها الصاروخ الذي يرتفع ببطء، مستطلعاً مساره اللاحب المتسارع. الآن هي (كوكب) في مدارها الخاص الذي لا يضاهى».

وتوقع كولهاس بالروح التنبؤية للأساتذة الجيدين أن تنال تلميذته في حياتها العملية جوائز ومصاعب: «فبسبب توهج وقوة عملها سيكون من المستحيل الحصول على مهنة تقليدية». وعبّر المعماري العالمي عن «السعادة والفخر» في أن يعمل مع تلميذته في مشاريعها المقبلة.

(*) رئيس قسم العلوم والتكنولوجيا في صحيفة «الحياة» - لندن

عمارة «الذروة»

درست زها، حديد الرياضيات في الجامعة الأمريكية في بيروت قبل أن تحقق حلمها بالانتماء إلى الكلية المعمارية Architectual Association في لندن عام ١٩٧٢. ويعتبر التحاق زهاء للدراسة في هذه الكلية - التي تعد من أرقى معاهد العمارة العالمية - مغامرة غير مأمونة العواقب. لم يدرك المدرسون الانكليز ما جاءت تفعله عندهم، وتصوروها «عربية ثرية تندفع إلى الكلية داخلة وخارجة على راحتها». وبسبب ولعها بتصميم ملابسها بنفسها بدت لهم مثل «ممثلة تظهر فقط في الفترة بين التمارين على مسرحية». وادعى أحد أساتذتها أنه نجح في ترويض هذه «الأميرة العربية» السمراء الغريبة الأطوار والضخمة الحجم والملامح. وذكر أنه حبسها في مرسم الكلية طوال شهر، وطلب منها أن «تتعلم الرسم قبل أن تفكر بأن تصبح معمارية». وتعلمت زهاء كيف ترسم، بل اشتهرت أولاً بفضل رسومها المعمارية التي يقول عنها تيرينس رايلي مدير قسم العمارة في متحف الفن الحديث في نيويورك: «لم يكن واضحاً ما يمكن أن تستخدم فيه هذه البنايات». ويضيف: «لكن كل شخص يرى رسومها يتمنى أن يكون في بناية تجعله يحس بما يحس به وهو يتطلع إلى الرسوم».

والتحقت زهاء بعد تخرجها عام ١٩٧٨ للتدريس في كليتها نفسها، وافتتحت مكتباً معمارياً خاصاً بها، واستمرت تصاميمها طوال السنوات الماضية في الحصول على الجوائز العالمية، واحتلال أغلفة المجلات المعمارية الدولية، وتحولت بنايات شيدتها، مثل دائرة مكافحة الحريق في مصنع على ضفاف نهر الراين في ألمانيا، ومطعم «متسون» في اليابان، ومجمعات سكنية في دوسلدورف وبرلين وفيينا إلى معالم معمارية سياحية.

وتمثل زهاء حديد ظاهرة فريدة من نوعها في العمارة العالمية تتحدّى التصنيف ضمن أي مدرسة معمارية. انتبه إلى ذلك بشكل مبكر المعماري الياباني المشهور اراتا ايسوزاكي الذي كتب في مقدمة كتاب صادر عنها في طوكيو باللغتين اليابانية والإنكليزية أن: «عملها يحمل طابعاً حداثياً صافياً، لكن يمكن اعتبارها من ممثلي عمارة ما بعد الحداثة». زهاء نفسها لم تكن تتوقع وهي لا تزال طالبة في كلية الهندسة الحصول على مهنة تقليدية في العمارة، وأدركت عند تخرجها وتعيينها مدرسة في نفس كليتها أن عليها الاختيار بين القبول بلعبة آمنة أو المغامرة، وأدركت حسب قولها «هذا هو الشيء الرئيسي فعلاً، وإذا استطعت المغامرة فلا تترددي». وفازت زهاء حديد، وهي لا تزال معيدة في كلية AA على ٥٣٨ مهندساً بتصميم عمارة «الذروة» The Peak التي كان ينبغي أن تقام على ذرا الجبال المحيطة بمدينة هونغ كونغ في الصين. ووقع نبأ فوزها وقع الصاعقة على مجموعة من أقدر المهندسين العالميين الذين ساهموا في المسابقة، وبينهم بعض

أساتذتها الذين احتجوا علناً على ذلك. وتجاوز حجم التحدي الذي شكله فوزها المقاييس المألوفة في العمارة، حيث ذكر أراتا ايسوزاكي، الذي كان عضو لجنة التحكيم أن تصاميمها «تجاهلت جميع التعليمات التي نصت عليها المسابقة، واستدعى ذلك رفضها مما اضطرها إلى البدء من جديد».

وفي عام ١٩٩٤ فازت زهاء على ٢٧٠ مهندساً بتصميم دار الأوبرا في مدينة كارديف في مقاطعة ويلز ببريطانيا. وفي عام ١٩٩٦ فازت على ٢٩٦ مهندساً بتصميم «جسر سكني» في قلب مدينة لندن يحتوي على دور مسرح وسينما وفنادق ومطاعم. في جميع تلك المسابقات كان منافسوها من أبرز المعماريين في العالم، مثل البريطاني السير نورمان فوستر، الذي بنى عمارة مصرف هونغ كونغ وشنغهاي، والإيطالي مانفريدي نيكوليتي، مصمم بناية متحف الأكروبوليس في أثينا، والأسباني رافاييل مونيو مصمم متحف ثايسن في مدريد. مع ذلك لم تنفذ مشاريع المهندسة العربية بحجج مختلفة، مثل اعتبار تصاميمها بنايات عائمة في الهواء، غير قابلة للتنفيذ.

وتبدو هذه الشكوك في غير محلها بالنسبة لمهندسة من بلد كالعراق أشاد «الجنائن المعلقة» قبل أكثر من أربعة آلاف عام. وتعلق زهاء على هذه الشكوك بمرح وسخرية معلنة عن اعتقادها بأن البنايات يمكن أن تعوم، ثم تستدرك قائلة «أعرف أنها لا تعوم، لكنني أكاد أؤمن بذلك - باستثناء، عندما التقي بمهندسيّ طبعاً!» وتقرن زهاء بين رسومها وإبداعاتها المعمارية تبدو متسامية على الموضوع المادي، وتوضح أنها شرعت منذ كانت طالبة في السنة الرابعة في رسم أشياء تمثل الفكرة المعمارية حتى لو لم تكن واقعية دائماً. فالرسوم بالنسبة لها بحث في الموضوع، واستكشاف لأشياء محددة لا يمكن تحقيقها بطريق آخر. ومع أنها تعتبر من أبرز رواد العمارة العالمية الطليعية، فإنها تبدو مثل مهندس معماري عربي من الطراز القديم، حين تعلن: «لا يمكن أن تترك مهمة رسم أعمالك لكومبيوتر أو مقاول أو مستخدم ما، كما لا يمكن أن يقوم بعملك هذا مكتب معماري آخر. صحيح أن ذلك يستغرق وقتاً، وهناك وقت صحيح لكل شيء».

ولا تعني الرسوم بالنسبة للمهندسة العربية تمثيل الشكل النهائي للعمل، بل رؤيته بطرق مختلفة، كما لا تقتصر الرسوم على تقديم صورة جذابة للمشروع، بل تساعد على اكتشاف كيف يمكن تغيير الأشياء، وتطويرها. وتقول زهاء «قال لي البعض لا يمكن لأي شخص أن يقف فوق البناية ليراها من الجو. قد لا يكون ذلك ممكناً، إلا إذا كان الشخص ذبابة، لكن فحص الأشياء بهذه الطريقة يجعل بالإمكان رؤيتها من ٣٦٠ درجة وبطرق مختلفة». وتوضح زهاء أن لجوءها إلى الألوان في تصاميم عمارة «الذروة» لم يكن بدافع التزويق، بل لأنها تظهر المزاج بشكل ما. وتكشف أيضاً عن نوعية العمارة... وفي كل مرة قمنا بتلوين الرسم تغير إدراكنا للبناية من المواد المستخدمة فيها وألوانها. على سبيل المثال لم تكن لدينا في الواقع فكرة عند تصميم «الذروة»

حول شكلها النهائي، ولكن باستخدامنا الرسوم والألوان طورنا ببطء - لكن بثقة - يقينا معينا. التلوين كان بمثابة اختبار. وتعتقد زهاء أن استخدامها للألوان في تصاميمها لمعرض متحف «غوغانهايم» في نيويورك مكنها من «معرفة حدود التقنية، وكيف يمكن السيطرة عليها».

أصول زهاء

تجمع زهاء حديد في أعمالها بين الرسم وتصميم الأثاث والهندسة الداخلية والمعمارية، ويعتبر الناقد المعماري العالمي ألفين بويارسكي قطع الأثاث التي تصممها «من شؤون القلب... كل قطعة تملك كما يبدو تعقيد بناية بكاملها». وكان المعرض الاستعادي لأعمالها الذي أقيم في قاعة «غراند سنترال ترمينال» في حي مانهاتن في نيويورك عام ١٩٩٥ مناسبة لتعريف النقد العالمي على ملامحها الأساسية. وانتبه النقاد الأمريكيون للمرة الأولى إلى أصول فنها الممتدة إلى الفترة السومرية وعصر النهضة الإسلامية. ويقول ناقد صحيفة «نيويورك تايمز»: «إن مشاهدة هذه الأعمال تقربنا من إدراك المعنى الأعمق لبعدها التاريخي والعمراني». وذكر الناقد المعماري الأمريكي هربرت موشامب أن: «تصاميم زهاء حديد التي تبث إحساساً قوياً بالحركة الدينامية تذكر بأعمال أبرز المهندسين العالميين في القرن العشرين».

وتبدو بنايات زهاء كأنها مشتقة من رسومها التي تمثل بالنسبة إليها المادة الخام للعمارة. ويعتبر الرسم مصدر قوة أعمالها المعمارية التي يراها النقاد الأمريكيون في «الحركة الدينامية المنبعثة ليس من أسلوبها في تشكيل التكوين العماري فحسب، أو تجميل السطح، بل من التحكم بكل عنصر في البناية لأجل تفجير طاقة داخل الحيز المعماري وحواليه». وتتحدث «نيويورك تايمز» عن أعمال المهندسة العربية بلغة عصر الفضاء مشيرة إلى ما فيها من «رؤية كونية تبرز خلالها السطوح والكتل المندفعة بصورة دراماتيكية على خلفية سوداء، مثل مسافرين بين المجرات مندفعين إلى لقاء حميم في أغوار الفضاء». ويهتم النقاد بالخلفية التراثية لأعمال زهاء، التي بدت حسب تقديرهم في بنايتها في دوسلدورف في ألمانيا، حيث «يمكن القول نظراً لأصولها العراقية أن لهذا العمل الغرافيكي صلة بالدور البارز للخطوط في العمارة الإسلامية». وذكروا أن «البعد الإسلامي يظهر في استكشافاتها الهندسية، وفي تعاملها مع الهندسة ليس كمجرد وسائل لإنتاج أشكال وأنماط جذابة، بل كايديولوجيا عصرية في التزامها بالشكلية، وقديمة في ارتباطها بالمعتقد الديني والتقليد الاجتماعي».

وتقر زهاء حديد بالبعد العربي والإسلامي في أعمالها. وتقول بهذا الصدد في حديث لكاتب هذه الدراسة.

«أنا عربية وكنت على وعي تام بذلك دائماً... ورغم أنني عشت فترة طويلة في بريطانيا فإنني لم أفقد هويتي العربية، وأريد أن أفعل كل ما استطيع لاستكشاف القدرات الكامنة في المنطقة العربية والمجهولة مثل الثقوب السوداء في الكون، أعني القدرات الحضارية والثقافية وليس المادية». وتذكر زهاء أنها تحس بفكرة الأبدية عندما تدخل فناء مسجد قديم في أي مدينة عربية، أو تتجول على ضفاف نهر دجلة والنيل. وتعتقد أن أعمالها المعمارية تعكس مؤثرات عدة (شخصية وعامة)، وأنها يمكن أن تعتبر نتاج التفاعل بين حضارات المنطقة العربية والعالم.

فمن المهم في رأيها «إدراك أننا نتاج ظرفين يحيطان بنا في آن. وأن علينا أن نعرف تراثنا، ونتأكد من فهمنا لهويتنا، وأن ندرك في الوقت نفسه علاقتنا بالعالم ككل. ولا تعتقد زهاء أننا يمكن أن نكتفي بالنظر إلى داخلنا فحسب، بل علينا السير في نشاطين مختلفين في آن، أحدهما يواصل التغيرات الجارية في العالم، والآخر ينظر إلى داخلنا ويعمل على إيجاد طرق أفضل لاكتشاف إمكاناتنا الكامنة. هذه مهمة كبيرة لكنها ممكنة التحقيق في رأيها».

وتدرك زهاء حديد تعقيد وغنى انتمائها إلى عالمين مختلفين. فالمرء في تصورها نتاج الخلفية والثقافة التي يتلقاها وهو في الوقت نفسه نتاج ما يحدث له. «إنه ليس إناء أنتجه بلد معين بل هو مركب من كل ما مر عليه. وقد لا تظهر الأصول للعيان لأنها علاقة رمزية وليست شكلية». وتعتقد زهاء أن من غير الممكن تحديد ما هو سومري في أعمالها أو ما هو بابلي أو عربي إسلامي، وماهو من عمارة الحداثة العالمية التي تنتمي إليها، أو من المدرسة الفنية «التفكيكية» De-constructivism للثورة الروسية، التي يرى النقاد أنها بعثتها بأعمالها الهندسية. ولا تعتبر زهاء الانتماء إلى المنطقة العربية لافتة معلقة بل هو جزء من تأثير الشرق والإسلام عليها وعلى العمارة العالمية ككل. فالطابع التجريدي للعمارة العربية والخط العربي أثرا بصورة قوية دائماً على العمارة الغربية. يظهر التأثير واضحاً في تبني عمارة الحداثة مفاهيم هندسية مماثلة للطرز العربية الأصيلة، مثل فناء الدار أو الباحة الداخلية المنفتحة على الهواء الطلق والانتقال السهل بين المواقع المغلقة والمفتوحة.

تفاعل الحضارات

وتظهر الأصول العربية في تصميم زهاء لمنزل في ميامي في الولايات المتحدة، يتم فيه على غرار الطراز العربي التقليدي عزل القسم العام من المنزل، والحيز الذي يستخدم للحياة اليومية عن القسم الشخصي. غرف النوم والمرافق في جناح من المنزل منعزلة عن الجناح العام. وتعتقد زهاء «أن هذا ينشىء فكرة شيئين منفصلين قد يحدث شيء مثير في نقطة التقائهما».

ويظهر تفاعل الحضارات في النقلة الباهرة التي تقوم بها المعمارية العربية من التصميم المنزلي في ميامي إلى تصميم «متحف القرن التاسع عشر»، الذي يقع فوق محطة سكك حديد «تشيرنغ كروس» وسط مدينة لندن. هنا تستعيد زهاء صورة الساحة الحمراء وسط الكرملين في موسكو، حيث تمتزج فترات معمارية مختلفة، تعتبرها «أكثر الحلول المعمارية التي شاهدتها إثارة... إنها رائعة من دون ريب : كنيسة القديس باسيل، وسوق، «الغوم» المركزي والكرملين وضريح لنين. كلها من فترات مختلفة، مع ذلك فلأنها صنعت جميعاً بإتقان محكم تتعايش كلية في شكل مريح تماماً». وفي الحقيقة لم ينتبه النقد الغربي الذي تناول بالتفصيل موضوع تأثر زهاء حديد بالعمارة الروسية إلى البعد الإسلامي في هذه العمارة. هذا البعد لا تخطئه العين في القباب الملونة المرصعة للكنائس الروسية التي تبدو تنويعات على العمارة الإسلامية، مثل تنويعات الألحان العربية والتركية والفارسية في المقام العراقي.

وتدرك زهاء حديد تنويعات العمارة العربية الإسلامية نفسها، التي تقول عنها إنها ليست شيئاً واحداً. وتشير إلى مثال عمارة مدينة نيويورك، التي لا يمكن اعتبارها سومرية أو بابلية الطراز رغم تأثرها الواضح بالزقورات السومرية. وتذكر أن عمارة الحداثة العالمية التي تعتز بها تأثرت بأساليب معمارية مختلفة عدة، لكن هذا التأثر ليس بالأشكال المعمارية بالدرجة الأولى، بل بالمعيار الأخلاقي، وهو أهم بكثير - في رأيها - من الشكل المعماري. تظهر القيمة الأخلاقية المؤثرة للعمارة الإسلامية في طراز المساجد القديمة، التي لا تقوم كهياكل منعزلة مثل الكاتدرائيات، بل مفتوحة للجميع، تلتحم بالجوار، وتصبح جزءاً أساسياً من الحياة الاجتماعية لسكان الحي أو المدينة. يظهر ذلك أيضاً في بناء المدارس والجامعات العربية القديمة، مثل المدرسة المستنصرية في بغداد التي تلتحم بالأسواق والأحياء المحيطة بها.

وأكثر ما يسحر زهاء في العمارة العربية «الانتقال المدهش بين المواقع المغلقة والمفتوحة». وتتحدث بعاطفة قوية عن إحساسها المعماري البهيج حين تنتقل من حيز مغلق مثل المصلى في جامع الزيتونة في تونس إلى باحة الجامع المفتوحة للضوء، والهواء، والطبيعة وطيور الحمام. وتقر زهاء بتأثير الخط العربي على التنظيم التجريدي لأشكالها المعمارية، لكنها لا تدّعي أنها المعمارية الوحيدة التي تأثرت بذلك. وتقول إن العمارة شيء معقد يفرض على المهندس أن يفكر بشكل التصميم وبنفعه المادي أيضاً، وكيف تحتل البناية حيز الأرض وتقوم بوظائفها كتنظيم.

وتذكر زهاء حديد أنها لا تعرف قطعاً (ربما إلاّ إذا تعرضت لتنويم مغناطيسي) المؤثرات التي خضعت لها. فهي عاشت معظم حياتها في أوروبا وتعلمت العمارة فيها، لكنها ولدت ونشأت في بغداد وتأثرت بنهر دجلة وبالموهبة العراقية في رواية القصص، وبالطبيعة المسطحة لأرض البادية

العربية، وبطراز عيش البدو الرحل. نشاطاتها المعمارية حول العالم وتصاميمها في اليابان وألمانيا والنمسا والولايات المتحدة وبريطانيا قد تعكس الروح البدوية في إقامة حيز أو سكن في أي مكان وموقع. لقد تأثرت بكل ذلك بأشكال مختلفة، لكن الشيء الأساسي الذي كانت تحاول أن تصنعه دائماً هو توليد حيز أو مكان Create a space .

وترى زهاء حديد أن حقيقة كونها عربية مسلمة لا تعني أن عمارتها ينبغي أن تأخذ شكلاً محدداً. فالتفكير على هذه الطريقة سطحي تماماً في رأيها. وهي لا ترتاح إلى إطلاق النقاد وصف «البساط السحري» على بعض تصاميمها المشهورة مثل البنايات التي تبدو عائمة في الهواء على الجبال المحيطة بمدينة هونغ كونغ. فهناك في رأيها مستويات عدة للعمل المعماري يصعب معها تحديد الموقع أو العصر الذي جاء منه. وهي لا تؤمن بالعودة إلى الماضي أو التمسك به، وترى أن ذلك يجعل التراث عبئاً ثقيلاً. فالتراث في تقديرها ليس حقيبة نجرها خلفنا، بل قوة تحرير. وهي ترى أن التراث المعماري العربي يتركز في أسلوب المعماريين القدماء في إيجاد حيز أو مكان، وسخائهم الذي تعتبره أكثر ما يميز الروح العربية: سخاء المكان وسخاء الطبع وسخاء النظرة الإنسانية.

وتقارن المهندسة العربية بين الحس العربي الحي بالماضي والحس الغربي المتجمد. تشير في ذلك إلى مثال لندن التي فوّت عليها تمسكها بتراثها المعماري القديم فرصة معانقة القرن العشرين، ولا تبدو العاصمة البريطانية في رأيها مهيأة للانطلاق في القرن المقبل الحادي والعشرين. على الضد من ذلك يبدو فهم الشعوب القديمة للماضي مختلفاً تماما. فالماضي مسألة مسلّم بها بالنسبة للعرب والصينيين والشعوب العريقة الأخرى، إنه قائم حولهم عبر العصور ولايحتاجون إلى إعادة سيرته في كل آن. الإحساس الدائم بحضور الماضي وسكينة العصور تساور المرء وهو يسير على ضفاف دجلة في بغداد أو النيل في مصر أو نهر اليانغتسي في الصين. ولايحتاج الماضي إلى استدعاء في جامع الزيتونة في تونس أو في المدرسة المستنصرية في بغداد، أو في الأحياء الشرقية والأسواق القديمة التي تتعرج في أزقة لا نهاية لها في اسطنبول والمدن الإسلامية والعربية القديمة.

إلاّ أن زهاء تعارض فكرة الاقتباس الشكلي من الهندسة العربية والإسلامية. فكرة القوس مثلاً التي تتردد في الأعمال المعمارية العربية القديمة ليست في رأيها فكرة شكلية، بل مرتبطة ارتباطاً أصيلاً بالمواد والهياكل المعمارية السائدة في الماضي. الأقواس في العمارة العربية القديمة تملك وظيفة بنيوية وتعد عنصراً من عناصر التركيب المعماري، لكنها تصبح تقليداً غبياً عندما يجري اقتباسها في العمارة الحديثة وبناؤها من الاسمنت والخرسانة.

عمارة الحداثة

وتعتقد المهندسة العربية أن عمارة الحداثة، التي تعتبر نفسها استمراراً لها تأثرت بقوة بالشرق. يمكن العثور على أعمال أبرز مهندسي القرن العشرين مثل الفرنسي لي كوربوزيه والألماني غروبيوز والأمريكي فرانك لويد رايت على العناصر الشرقية التي تمثلت في البساطة والتجريد. وتذكر زهاء أن عناصر الحداثة تبدو واضحة للعيان عند وضع رسوم تخطيطية هندسية للمنازل المتضامة والأحياء المندمجة في تونس القديمة. فكرة الفناء والباحة الداخلية المفتوحة في المنازل القديمة في المغرب وتونس والعراق تبناها مهندسو الحداثة في الثلاثينيات في سعيهم إلى إدخال الهواء والضوء إلى البنايات، وهذه عناصر لم تكن مقبولة من الفرد الأوروبي غير المعتاد على حضور الهواء والضوء داخل البنايات.

وتبدو هذه التأثيرات قوية في أعمال زهاء المعمارية التي تجمع بين عناصر الضوء والهواء وروح «البهجة التي تخلقها تكنولوجيا القرن العشرين» وفق تعبيرها.

ويجد النقاد في تفكيك زهاء للحيز المعماري، وتجزئتها الشكل المعماري وموقعه ملامح شبيهة بأعمال أشهر الفنانين العالميين، مثل الرسام الروسي ماليفيتش والأسباني بيكاسو والمدرسة التكعيبية في الفن، بل يقارنون بينها والفيلسوف التفكيكي الفرنسي جاك دريدا. ويظهر الخيال الجرئ لزهاء حديد في خروجها عن الإطار المحدد لمدارس الحداثة واكتشافها تراث المدرسة التفكيكية الروسية التي أعادت لها الاعتبار واستمدت منها فكرة علاقة الحيز المعماري بالكون.

وتعترف زهاء حديد بأن أعمال الروس كانت نقطة انطلاق بالنسبة لها، وهي تقول في ذلك أن أكثر الجوانب إثارة في أعمال الروس ليس رسومهم الغرافيكية، «بل في أن تجربتهم لم تنته قطّ، ولم تُختتم». وتشير إلى أنهم «كانوا أكبر المغامرين في عصرهم ليس كرسامين فحسب، بل كمعماريين أيضاً. لقد حاولوا أن يوسعوا الحدود القصوى». ويكمن إنجاز المهندسة العربية في التقاطها الشحنة المعمارية في رسوم ماليفيتش وليونيدوف وفناني الثورة الروسية الآخرين، الذين أكدوا على القوة التعبيرية الصافية للأشكال الهندسية الأولية كالمربع والدائرة والمثلث. وتذكر زهاء أن الدرس الأساسي الذي تعلمته من الفنانين الطليعيين الروس هو، «كيف يمكن المداورة بين صورة الشكل المعماري ووجوده في موقع محدد ومضمونه البرنامجي وتركيبه».

وتؤكد زهاء أن جاذبية المدرسة الفنية الروسية، التي انطلقت بعد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ تكمن في تفاؤلها وبرنامجها الاجتماعي. فعمل المهندس لم يعد يقتصر على خدمة أفراد مالكين أو أمرا إقطاعيين، بل خدمة عموم الناس والجمهور. ويثير إعجابها القدر العظيم من التفاؤل الذي كان موجوداً آنذاك، وتقول : «المشكلة الآن تكمن في اعتقاد الناس أن الأشياء مستحيلة، وأنها غير

قابلة للبناء، وغير واقعية، ولن تحدث قط بسبب الوضع الاقتصادي». وتستدرك قائلة : «لكنني اعتقد بأن عليك كمعماري أو مصمم أن تصون تفاؤلك، لأنك من دونه لن تستطيع الحركة حقاً، وقد تقعد ساكناً ولا تعمل شيئاً».

ولكن كيف يمكن أن تساهم زهاء في وضع نصب الألفية الثالثة في لندن، وهي تضع قدمها الأخرى في موسكو العشرينات؟

توضح زهاء في جوابها عن هذا السؤال أن : «ما اجتذبها إلى تجارب الفنانين الروس في العشرينيات هو أن أفكارهم لم تُختبر، وأعني بذلك أنها اختبرت جزئياً في مانهاتن في نيويورك، ولكن لم يحدث ذلك قط في أوروبا». وتضيف أن التعرف عليهم كان بمثابة عملية تربوية، وأنها تعلمت أشياء كثيرة منهم، ولكنها لا تدعو إلى بعثهم الآن، لأن الحياة تغيرت. و«لا اعتقد أن هناك صيغة تدلنا على ماينبغي أن نفعل الآن، لكننا قد نصل عبر البحث في أشياء معينة واختبارها إلى مستقبل أكثر روعة وبهجة. وينبغي على المرء أن يتطلع إلى طرق مختلفة في عمل الأشياء، ليس من الناحية الشكلية فحسب، بل البرنامجية أيضاً. فالأشياء تتغير في وقتنا هذا، ويجدر بنا أن نتطلع إلى ذلك بتفاؤل. لقد حان الوقت الذي ينبغي علينا فيه النظر في الأشياء، واستقصائها لكي نكون عندما نبني على استعداد».

وتعارض المهندسة العربية الاتجاهات المعمارية المعاصرة التي يطلق عليها اسم «ما بعد الحداثة»، وتتمسك بالتقاليد الإنسانية لعمارة الحداثة التي تجمع بين الإيمان المتحمس بالتكنولوجيا والتغيير الاجتماعي. وبدلا من نزعة تقليد الماضي السائدة الآن تعلن تمسكها بالعمل من أجل بناء مدن المستقبل، وإقامة عالم جديد شجاع ونظيف ومنصف لجميع البشر دون استثناء. وتذهب المهندسة العربية إلى أبعد من السباحة عكس تيار ما بعد الحداثة المسيطر حالياً على العمارة العالمية. فهي لا تدعو إلى إعادة إحياء عمارة الحداثة وتقاليد كوربوزيه والمعماريين الآخرين الذين طبعوا القرن العشرين بطابعهم، بل تطوير قيمهم الجمالية وبرنامجهم الاجتماعي. ومع أنها تسلم بأن عمارتهم أبدعت بنايات الخرسانة والفولاذ والزجاج، وغيّرت شكل المدن في كل مكان في العالم، إلا أنها تعتبر مشروعهم ناقصاً، بل لم يبدأ بعد، وتعتقد أن المعماريين يخونون واجبهم إذا استمروا في عملهم «كمزوقين للكيك» الذي صنعته عمارات الماضي.

نجمة عالمية

يقول الناقد المعماري لصحيفة «سانداي تايمز» البريطانية: عندما تحاول زهاء حديد أن تصف بعبارات تقليدية تصميماً لها تواجه صعوبات لا يمكن تذليلها، ولا تجد ما تقوله عنها سوى «أنها

بناية بسيطة لها أربعة جدران وسطح»، ثم تستدرك قائلة: «حسنا خمسة سطوح». مع ذلك تتجاوز شعبية زهاء حديد الوسط المعماري التقليدي، وتعتبر ظاهرة فريدة من العمارة العالمية حيّرت النقاد الغربيين منذ فوزها المفاجيء، عام ١٩٨٢، على أشهر المعماريين الغربيين بتصميم بناية «القمة» في هونغ كونغ. تخطيطاتها المعمارية القوية تبهر النقاد البريطانيين والأميركيين واليابانيين الذين يلجأون إلى عبارات رومانسية مبهمة لوصفها مثل: «مثيرة» و«مبهجة وأخاذة» و«جواهر مشرقة» و«جمال أثيري» و«نداء مغو». ويعتبر النقاد تصاميمها وأفكارها المعمارية الجريئة هياكل قادمة من عوالم أخرى لا يمكن مقارنتها بأشياء مألوفة على الأرض. وربما بسبب أصلها العربي يستعينون بصورة «البساط السحري» المشهورة في القصص العربية لتفسير تصميم بناياتها العائمة في الهواء، على ذرا الجبال المحيطة بهونغ كونغ.

وقد حققت زهاء حديد لنفسها موقعاً متميزاً في العمارة العالمية برؤيتها الاجتماعية لعلاقة العمارة بالناس. وتحمست لها الأجيال الجديدة من المعماريين حول العالم لأنها بقيت، رغم انهيار مدارس الحداثة المعمارية ونكسة الأفكار الإنسانية للقرن العشرين تطور قيم معمارية تجمع بين الإيمان المتحمس بالتكنولوجيا والتغيير الاجتماعي.

ورفعت المهندسة العربية راية الأمل في مواجهة التصورات السائدة حول موت فن العمارة، وعارضت الأفكار المتطيرة من تكنولوجيا القرن العشرين وانتقدت الخوف من سرعة الحياة العصرية، وخشية التغير الدائم في أساليب العيش. وعلى الضد من ذلك اعتبرت كل هذه فرص لتحقيق ما تسميها «البهجة التي أوجدتها التكنولوجيا الحديثة». وهي تقول: «عند التطلع إلى أي مدينة فالمسألة ليست هي كيف تصنع مشاريع معمارية مغامرة، بل كيف يمكن تصميم شيء متميز ويهيج». ومن بين أكثر مشاريعها خيالاً إنشاء حدائق معلقة متنقلة. تقدم هذه الحدائق، التي اقترحت إقامتها في مساحات خالية داخل المدن إمكانات لا حد لها لتغيير المناظر تبعا لفصول السنة.

وتحتل أعمال زهاء أغلفة المجلات المعمارية الدولية، وتحولت بنايات شيدتها، مثل دائرة مكافحة الحريق في مصنع على ضفاف الراين في ألمانيا، ومطعم «منسون» في اليابان، ومجمعات سكنية في دوسلدورف وبرلين وفيينا إلى معالم سياحية معمارية، وأصبحت هذه المهندسة العراقية ذات المزاج البركاني التي تمزج الثلج والنار، وفق تعبير صحيفة «نيويورك تايمز» الأمريكية «أحد أكثر الأشخاص نفوذاً في العالم المنيع للعمارة العالمية». وذكرت الصحيفة الأمريكية أن طلبة جامعة كولومبيا في نيويورك نظموا إثر حرب الخليج حملة للمطالبة بجلبها للتدريس عندهم، وكانت زهاء قد عملت قبل ذلك أستاذة مشاركة في كلية الهندسة في جامعة هارفرد.

وتتجاوز شهرة زهاء الوسط المعماري المغلق إلى الجمهور العام الذي يعاملها كنجمة سينما. ويصف تقرير في صحيفة «غارديان» البريطانية حضورها مؤتمر «الاتحاد الدولي للمعماريين» الذي عقد في برشلونة بالعبارات التالية :

«تصور هذا المنظر : امرأة ضخمة تخطو بفستانها العريض المطرز بأشكال متعانقة، وتصعد المنصة في ملعب برشلونة الأولمبي الذي يحتوي على ١٤ ألف مقعد، وتتحدث بتواضع عن مهنتها غير المرئية. وعندما تغادر الملعب ينتشلها الحرس من حشود المصورين والمعجبين الذي يطلبون توقيعها ويسرعون بها خارج المكان».

ويتساءل مراسل الصحيفة : «من هي هذه المرأة؟ أهي أميرة؟ أو نجمة موسيقى الروك؟ لا. إنها مهندسة معمارية تتحدث في احتفال المؤتمر الدولي الذي تبلغ سعر بطاقة الدخول إليه ٥٠٠ دولار». وأشارت الصحيفة إلى حرمان زهاء حديد من فوزها ببناء دار الأوبرا البريطانية في كارديف وعلقت بالقول : «لكنها هنا هي النجمة الأولى بين مهندسين عالميين مثل السر نورمان فوستر والسر ريتشارد روجرز»، وأضافت: «أنها قائدة الرجال والنساء والطلبة والمهندسين الذين يكرسون مهنتهم لتشكيل مستقبل كوكب يتمدّن».

من كارديف إلى سنسناتي

وأثار حرمان زهاء حديد من فوزها بمشروع دار الأوبرا في مدينة كارديف في مقاطعة ويلز احتجاج الأوساط المعمارية الدولية، واعتبرت الصحافة العالمية موقف سلطات المدينة فضيحة، وقالت صحيفة «اندبندنت» البريطانية عن تصميم دار زهاء أنه : «أفضل تصميم لجبهة مائية في أوروبا»، وقال عنه الناقد المعماري لصحيفة «نيويورك تايمز أنه: «قدم الحل لواحد من أكبر تحديات بناء الصالات الحديثة، وذلك عن طريق إنشاء غرفة غنية بصرياً دون اللجوء إلى المنحوتات والرسوم الجدارية التقليدية».

واعتبر فرانسيس دوفي رئيس اتحاد المعماريين البريطانيين حرمان زهاء من فوزها بتصميم دار الأوبرا «معيباً وشائناً». واعترف اللورد كريكهاول رئيس لجنة تحكيم مسابقة الأوبرا، وهو من أشد معارضي تصميم زهاء بأن الذي جرى يشكل «أكثر العمليات الاستشارية كلفة في تاريخ بريطانيا». فقد استغرق الصراع ستة أشهر على تصميم قال عنه النقاد البريطانيون أنه يشبه «جوهرة مشرقة». في البداية رُفض التصميم بدعوى أن موقف السيارات ضيق، وبعد إجراء التعديلات المطلوبة فرضوا على المهندسة الدخول في منافسة جديدة. وعندما فازت للمرة الثانية ادّعت اللجنة الحكومية التي تمول المشروع أن السكان المحليين يفضلون بناء ملعب كرة قدم!

واستشهدت المجلة الهندسية الدولية Architectual Digest في افتتاحيتها بقول المهندسة العراقية ان فوزها كان مفاجأة لها، وأنها لم تكن تتوقع شخصياً أن تسمح بهذا الفوز الأوساط المحافظة في مقاطعة ويلز. وذكر الناقد المعماري لصحيفة «سانداي تايمز» أن فوز تصميم زهاء حديد يعد «صفعة لولي العهد البريطاني وهو في عقر داره في مقاطعة ويلز». ورجحت الصحيفة ان هذا هو سبب التراجع عن تنفيذ تصميم زهاء لدار الأوبرا في مقاطعة ويلز. ومعروف أن الأمير تشارلز الذي يحمل لقب «أمير مقاطعة ويلز» يدعو إلى الحفاظ على العمارة الإنكليزية التقليدية. وترى زهاء أنه يخنق بذلك العمارة البريطانية المعاصرة، فيما يطلق الأمير تشارلز على كلية الهندسة المعمارية التي تدرس فيها زهاء «بيت فرانكنشتاين»!

وتواجه المهندسة العربية الموقف الرسمي منها بروح متحدية مرحة، حيث تقول إذا لم يسمحوا لي بالبناء على الأرض فسأفعل ذلك فوق السطوح. وقد حققت ما يشبه ذلك حين فازت على ٢٩٦ مهندساً بمسابقة تصميم جسر يحل محل «جسر لندن» المشهور القديم. يقام الجسر الجديد، وهو من طراز ما يسمى بـ «الجسور السكنية» Habitable Bridge في قلب لندن بين جسري واترلو وبلاك فرير، ويحتوي على قاعات مسرح وسينما وفنادق ومطاعم. ومع أنها المرة الأولى التي تصمم فيها زهاء حديد جسراً، فإن فيه عناصر أسلوبها الجريء الذي اشتهرت به منذ بنايتها الطافية على سفوح الجبال المحيطة بمدينة هونغ كونغ. دعامات الجسر المثبتة من طرف واحد والمصنوعة من الزجاج والفولاذ والخرسانة تصبح شفافة غير مرئية وسط الجسر الذي ترتفع بمداخله عالياً فوق صف من المقاهي والمكاتب على ضفتي النهر.

وأعقب فوز زهاء بجسر لندن فوزها على ٧٩ مهندساً عالمياً بمسابقة لتصميم بناية متحف الفنون الحديثة في ولاية سنسناتي الأمريكية. واعتُبر فوز زهاء بتصميم البناية التي تكلفت ٢٥ مليون دولار اختراقاً لحاجز الجنس. فهذه أول مرة، وفق قول صحيفة «انترناشينال هيرالد تريبيون» تبني امرأة متحفاً في الولايات المتحدة. واعتبر النقاد تصميمها لمتحف الفنون عملاً فنياً في حد ذاته. وذهب مدير المتحف تشارلز دسميرس إلى حد القول ان: «زهاء معترف بها عالمياً باعتبارها واحدة من تلك المواهب الخاصة التي تستطيع أن تعيد تشكيل العالم، أو على الأقل تعيد تشكيل طريقة رؤيتنا له».

وأحدث إعلان الأميركيين عن فوز زهاء صدمة للأوساط المعمارية البريطانية التي اعترفت بمرارة «أن ما تخسره كارديف تربحه سنسناتي». جاء ذلك في تقرير احتل صفحتين في صحيفة «غارديان» هاجمت فيه بعنف أوساط الأعمال والمسئولين البريطانيين على حد سواء. وذكر كاتب التقرير الناقد البريطاني جوناثان غلانسي أن : «تصميم زهاء حديد لدار الأوبرا في كارديف أثار

حماس المعماريين والفنانين وعاشقي الأوبرا والناقدين حول العالم». وقال إن إكمال المشروع كان سيجتذب موجة من المواهب العالمية والاستثمارات التي تحتاجها مقاطعة ويلز. واعلن باسي «لقد ضيّعنا وقت زهاء حديد، ودمرنا إيمان العديدين بأن كارديف قادرة على التطلع إلى المستقبل... والآن نعرف أن سنسناتي ستحصل على متحف رائع للفنون المعاصرة صممته زهاء. وفي حين سيكون مصير كارديف النسيان في أعوام ٢٠٠٠ ستضع سنسناتي نفسها على الخريطة العالمية».

نشأة زهاء

وتلقي نشأة زهاء الأضواء على شخصيتها المعمارية. ففي عمر ١١ سنة فكرت للمرة الأولى بأن تصبح مهندسة معمارية. لم تكن تعرف ما هي هذه المهنة، لكن في ذلك العمر المبكر كان هذا يعني لها ما يعنيه الآن ويعتبر جزءاً أساسياً من رؤيتها المعمارية، وهو «إيجاد مكان» أو «تكوين حيز» في الفراغ أو الكون.

وعلى الرغم من الحجم العالمي لشخصية زهاء حديد ونشاطها الممتد من نيويورك إلى طوكيو فإنها تتحدث عن أبيها وعائلتها بعاطفة وحماس مثل أي فتاة عربية تقليدية لم تغادر محيط العائلة. فهي تؤكد بقوة أن عائلتها لعبت الدور الأكبر في حياتها وتكوينها، وتقول إنها ما كانت ستحقق طموحها أبداً من دون رعاية والدها ووالدتها اللذين أحاطاها «بحنان وتأييد لا مثيل لهما» وفق تعبيرها. وتتحدث زهاء عن أمها خصوصا بعاطفة جياشة.

ويُعتبر السيد محمد حديد والد زهاء من أبرز الشخصيات السياسية والمالية المثقفة في العراق. جمع محمد حديد بين الثقافة الأكاديمية الرفيعة والمواقف السياسية الوطنية إلى جانب الثراء وريادة المشاريع الصناعية. وهو مثل كثير من وزراء المال العرب تخرج من «كلية لندن للاقتصاد» London School of Economics، لكنه انضم إلى الحركة الشعبية في بلاده المناهضة للنفوذ الغربي، وتولى وزارة المالية في حكومة ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨. وأشارت الصحافة العالمية إلى أن والدها الثري هو الذي ساعدها على الاستمرار في عملها الإبداعي المستقل، وعدم الخضوع لقيم السوق التجارية. والوفاء لأبيها واضح في تكرار زهاء خلال حديث لكاتب المقال نصيحتها الذهبية بأن: «أهم شيء هو الحفاظ على الضمير النقي الذي يمكن أن يحميك مهما حدث لك». هل «الضمير النقي» هو سر الوضع المفارق لزهاء حديد التي تفوقت على أبرز المعماريين العالميين، من دون أن تلتفت إلى تحقيق النجاح التجاري الميسور لمهندسين مقاولين معدومي الموهبة والضمير يلوثون المدن حول العالم ببنايات كريهة تسبب كوارث للسكان والبيئة ؟

صور المقال



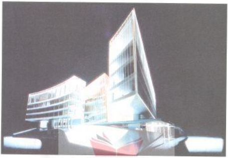
زهاء حديد.
صورة شخصية

دار أوبرا كارديف - ويلز

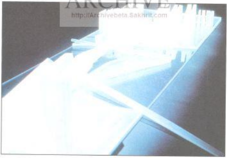




عمارة الذروة. هونغ كونغ



دار أوبرا كارديف ويلز



الجسر السكني لندن



الجسر السكني، لندن



تصميم منزل «إيتون بليس»، لندن



عمارة الذروة، هونغ كونغ

عبدالوهاب وقصائد العشرينيات

التشكيل الخطي للحركة الميلودية في حيز الفراغ

«دراسة تاريخية تحليلية»

د. محمد هليل*

الإطار التاريخي

(١)

في رأينا أن الفترة التي أعقبت مجيىء الحملة الفرنسية إلى مصر ودامت زهاء قرن كامل، قد شهدت أولى محاولات تجديد العقل وهز ركود البيئة الثقافية، إما عن طريق إحياء ما اندرس من علوم وفنون العرب القدماء، أو بالانفتاح على حضارة أوروبا والأخذ بمناهجها الحديثة في التفكير، وفيما يتعلق بتطور فنون الموسيقى والغناء، فنحن نعتقد أيضا أن تلك الفترة حفلت بالجهود المبكرة التي استهدفت بعث الغناء المصري من مواته سواء باللجوء إلى إحياء القوالب القديمة - كالقصيدة والموال والموشح - أو بابتداع قوالب جديدة تساير روح العصر، حتى ليجوز الزعم عموما بأن المئة عام المنحصرة

* أستاذ بالمعهد العالي للموسيقى بالكويت .

بين أواخر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تكاد تشبه - من حيث طبيعتها وما تحقق فيها من صحوة الفكرة - الفترة المعروفة في تاريخ المدنية الأوروبية بعصر النهضة أو «الرينيسانس Renaissance».

ولقد يبدو مناسبا أن نستعرض في عجالة قصيرة بعض وقائع حركة الإحياء التي شملت الفن الموسيقي - والقصيدة الغنائية بوجه خاص - في الحقبة المشار إليها، وسيكون جل اعتمادنا في رصد بداياتها على المعلومات الواردة بكتاب «وصف مصر» - وتحديداً الجزء المخصص لدراسة «موسيقى المصريين المحدثين» - الذي توفر على وضعه أحد العلماء المرافقين للحملة الفرنسية وهو البروفيسور جيوم أندريه فيوتو Guillaume - André Villoteau.

كما يبدو أنه لاسبيل إلى تقدير القيمة الحقيقية لجهود فناني عصر الإحياء إلا بالنظر أولا في طبيعة الوضع المتردي الذي كانت فنون الموسيقى والغناء في مصر قد انحدرت إليه مع اقتراب القرن الثامن عشر من نهايته، وحول هذا الوضع يحدثنا فيوتو قائلا: «لم يعد ينظر في مصر إلى فن الموسيقى.. إلا باعتباره فنا هزيلا لايليق بأن يشغل فراغ أي مسلم صالح، فقد أصبح من يمارسون هذا الفن محقَّرين مهانين من جانب الرأي العام، ولفظوا ليشكلوا جزءاً من فئة المهرجين والمضحكين، ولذا لم يعد يوجد من بين المصريين من يحترفون مهنة الموسيقى سوى أناس عارين كليا من أي موهبة، لم يتلقوا قسطا من التعليم وليس لديهم أوهى أمل في أن يحصلوا من قِبَل المجتمع على أدنى اعتبار»[1].

ويعبر العالِم الفرنسي عما داخله من شعور بالاستياء لدى استماعه إلى أسلوب الأداء الغنائي بمحافل السهر التي دعي إلى حضورها، ويعرب عن تعارضه مع تقاليد فن الغناء الأوروبي، فيقول: «لقد كان يلزمنا نحن الذين تعودنا منذ نعومة أظفارنا على الاستماع إلى روائع كبار أساتذة الموسيقى عندنا، أن نتحمل كل يوم مع الموسيقيين المصريين من الصباح حتى المساء، هذا التأثير المثير للحنق لموسيقى كانت تخرق الآذان، ولألحان جافة ومتكلفة وباروكية، وحواشي ذات مزاج مسرف وهمجي، تؤديها أصوات منكورة أنفية تخلو من كل ثقة، تصحبها آلات موسيقية إما هزيلة وضامرة وصماء، أو حادة خارقة للأذن»[2].

ولايتردد فيوتو في إلقاء مسئولية ما يراه من تدهور فن الغناء في مصر على ظروف التخلف التي عاشها أفراد هذا الشعب تحت نير الحكم العثماني، ويؤكد رفضه لأن يكون ذلك راجعا إلى قصور طبيعي في استعدادهم لتذوق الموسيقى، فيستدرك معللاً: «حين نعينا على المصريين أنهم قد أهملوا فن الموسيقى ولم يعودوا فيه سوى مبتدئين جهال، فإننا لم نرم إلى القول بأنهم يفتقرون إلى أية قابلية أو استعداد لهذا الفن، بل إن لدينا أدلة دامغة لحد قد يزيد عما هو مطلوب، تحول

دون أن نتصور عنهم فكرة من هذا القبيل.. إننا لايمكن أن نشك فيما لدى المصريين من استعدادات طيبة في فن الموسيقى، ذلك أنهم يمتلكون في الحقيقة إحساسا مماثلا - بل قد يفوق ما يوجد عند أي شعب آخر - بالوزن والإيقاع».[٣]

ويعرض فيوتو في كتابه لأنماط الغناء الشائعة في مصر، فيعمد إلى تقديم نماذج عديدة لأغاني (الآلاتية) بعضها صيغ في اللغة الدارجة، ويشبه في طريقة نظمه كلمات الأدوار والطقاطيق التي ذاع غناؤها فيما بعد، والبعض الآخر جرت صياغته في اللغة الفصحى، ويكاد ينتمي إلى فئة الموشحات، مثل «شجني يفوق على الشجون» و«قم عاطني صرف النسيم»، كما يشير فيوتو باقتضاب إلى طبقة النساء اللواتي اشتغلن بحرفة الغناء، واشتهرن باسم «العوالمْ» وينوه عن امتداح القوم لأغانيهن وأسلوب أدائهن «وإن كنا لم نستطع لا أن نراهن ولا أن نسمعهن، فقد هجرن القاهرة كما قيل لنا بمجرد أن سيطر عليها الفرنسيون». أما فنون الإنشاد الديني فيفرد لها فيوتو عدة مباحث يتناول فيها نوع الإنشاد «الذي اسمعنا إياه المؤذنون من فوق المآذن للإعلان عن حلول وقت الصلاة» ويصفه بأنه «أنواع عدة ولها في مجملها طابع أصيل يختلف عن ضروب الإنشاد الأخرى، إذ ينبغي لها أن تُنغم على الدوام بأكبر قدر من القوة، وفي أكثر طبقات الصوت جهارة حتى تسمع على أقصى بعد مستطاع، مما يجعلها تأخذ مكاناً وسطاً بين الصيحات والغناء كثير الحواشي أو الزخارف».[٤]

ويطلعنا فيوتو في كتابه على وصف تفصيلي لشعائر الاحتفال بمولد السيدة زينب «وهي واحدة من أكبر شيخات المسلمين قداسة»، فيورد نص القصيدة التي يستهل بها الاحتفال عندما تبدأ الزفة مسيرتها:

رضيت بما قسم الله لي ...... وفوضت أمري إلى خالقي
كما أحسن الله فيما مضى ..... كذلـــك يصلح فيمـــا بقي
وقفت ببابك يا ذا الغنى ...... فقير وأنت بحالي عليم
وحاشا وكلا يخيب الذي ...... أتى بانكسار لباب الكريم[٥]

ويلاحظ أن العالم الفرنسي وقع في الخلط فيما يتعلق باستخدام المسميات للدلالة على صيغ الغناء المتداولة في حقل الإنشاد الديني، فنراه تارة يطلق على النص الأخير اسم النشيد وتارة أخرى اسم الموشح وتارة ثالثة اسم القصيدة، ولعله لم يكن واعيا تماماً للفرق بين صيغتي الموشح والقصيدة في حديثه عن «الفقهاء الذين ينشدون التواشيح والقصائد، مثال ذلك القصيدة التي قدمناها للتو».[٦] وفي موضع آخر من كتابه يقدم فيوتو وصفا لإحدى احتفالات الذكر التي يحييها (الفُقرا) من أتباع الطرق الصوفية، فيتحدث عن جمع غفير من الناس اجتمعوا بالمسجد وجلسوا

على أعقابهم في صفين متوازيين ثم «بدأوا بأن قرأوا - أو بالأحرى رتلوا - بعض سور من القرآن بقيادة اثنين من المنشدين كانا يقودانهم أثناء الإنشاد، وبعد هذه التراتيل شرعوا في أداء الأغنية التالية بنغم شجي رتيب:

لا إله إلا الله....لا إله إلا الله

ويستفيض فيوتو في وصف حركة الذاكرين التي كانت تتسارع بالتدريج مع تسارع إيقاع الغناء.. «وفي كل مرة يستعاد الإنشاد يزيد هؤلاء من إيقاعه حتى لم يعد ممكنا في النهاية متابعته بسبب سرعته الشديدة.. وحينئذ يبدؤون في الترنم بنفس الكلمات ولكن بلحن مختلف، وخلال الوقت الذي انهمك فيه الذاكرون بترديد هذه الكلمات كان المنشدون منشغلون بغناء القصائد على الإيقاع والنغم الذي كان يحدده شيخ الفقرا بضربة من يده فوق ركبته».[٧]

وفي مبحث بعنوان «السهرات الدينية» يتصدى فيوتو للحديث بإسهاب عن نوع من الحفلات كان يدعى إليها في بيوت الموسرين من المصريين، ولا يسمح خلالها بمصاحبة الآلات الموسيقية لأصوات المنشدين، فيذكر عن برنامج الحفل انه كان يتضمن «ثلاثة أجزاء تسمى أثلات، يستغرق كل منها ثلث الليل، يبدأ الثلث الأول بسورة من القرآن يتلوها الفقهاء... وبعدئذ ينشدون الموشحات ثم تأتي القصائد والأدوار في النهاية»[٨]. ويستطرد المؤلف إلى وصف «أجمل حفلة سمعناها من هذا النوع» فيقول: وقد بدأ الجزء الأول من السهرة بالسورة الثانية من القرآن رتلها اثنا عشر فقيها بطريقة لاتختلف كثيرا عن الغناء وبعد ذلك أنشد آخرون موشحات ثم قصائد اتبعوها بالأدوار، اي تلك المقاطع (الكوبليهات) التي يؤديها كل واحد من المنشدين بدوره، وبدأ الجزء الثاني من السهرة بقصائد تنقسم كل منها إلى مقاطع صغيرة يتألف الواحد منها من بيتين أو ثلاثة أبيات ينشدها على التوالي كل واحد من الفقهاء، وينتهي الأمر بإنشاد كل الجوقة (البطانة) أي باشتراك جميع الفقهاء. وأخيرا بدأ الجزء الثالث من السهرة بالمواويل، وكانت الأبيات الأربعة الأولى من الموال ترتل بواسطة أحد الفقهاء.. أما البيت الخامس فكان يغنى في شكل جوقة باشتراك الفقهاء الآخرين على هيئة لازمة أو قرار. وبعد ذلك أدت الجوقة كلها تسابيح، وهي ألحان أكثر بهجة ويبلغ مقاس إيقاعها ثلاثة أزمان أكثر حيوية. وفي أعقابها أنشد الدارج، وهذه ليست شيئا سوى الموشح بإيقاع سريع جدا، وفي النهاية اختتمت السهرة بنوع من اللحن الكبير مصحوب بمد نغمي على شكل لحن أرغن رتيب، وعندما تم أداء هذا اللحن وجهت التهاني إلى كل شخص في الجوقة باسمه[٩]:

ولا ينسى فيوتو أن يعرّف في حاشية الكتاب بقوالب الغناء التي ورد ذكرها خلال وصفه السابق، فالموشحات هي أشعار وضعت في شكل غنائي وتخضع لإيقاع موسيقي، والقصائد هي

أشعار لايخضع بناؤها إلا للوزن الشعري، والأدوار - والمفرد دور - هي الكوبليهات، أما الموال فليس سوى دور مكون من خمسة أبيات تنتهي أربع منها بقوافي متشابهة في حين تختلف قافية البيت الخامس. ورغم ما تحراه المؤلف من الدقة في وصف طرائق أداء المنشدين وتراوحها ما بين الأداء الفردي والجماعي، لكنه لم يوضح لنا ما إذا كانت صيغ الغناء التي استمع إليها تندرج كلها تحت نمط الإنشاد الديني، أم أن البعض منها اكتسب صبغة دنيوية، فضلا عما اتصفت به تعريفاته لهاته الصيغ من الغموض والإيهام.

وإلى جانب الأناشيد والتسابيح والأدعيات التي تلقى في مناسبات جنائزية، يطلعنا فيوتو على «ثلاثة أنواع من الغناء عرفها القدماء، ولاتزال تعيش إلى اليوم عند المصريين المحدثين: الأول موسيقي صرف، والثاني خاص بالإلقاء الشعري، أما الثالث فيتصل بلهجة الخطابة»، ويستطرد شارحا ما يقصده بتلك الأنواع الثلاثة، فيذكر عن النوع الأول «أنه كان يسمى عند الإغريق بالإمليس Emeles أي المترنِّم أو المنغَّم لأن النغمات فيه قد تتباعد عن بعضها بفاصلات محددة. أما النوع الثاني فكان يطلق عليه إكمليس Ekmeles أي غير المنغم لأن نغماته لم تكن تتباعد عن بعضها بفواصل شبيهة بما سبق، بل هي على العكس نغمات مستمرة أو متصلة، بينما النوع الثالث الذي كان مزيجا من هذين النوعين فهو يتصل بفن الإلقاء الشعري»[١٠]. ويؤكد المؤلف «أن الضروب الثلاثة من الغناء التي تناولناها بالحديث، قد احتفظت ببعض وجود لها في مصر، وإن كنا لا نرفض فكرة خضوعها لقدر كبير من التحوير» ثم يضرب لنا مثالاً على فن الإنشاد الخطابي بالترتيل المتبع في تلاوة آيات القرآن الكريم ومثالاً على الإلقاء الشعري بفن رواية الملاحم والسير الشعبية.

وفي ختام عرضه لفنون الغناء الشائعة في مصر قرب نهاية القرن الثامن عشر، يقدم فيوتو نماذج لأغنيات كثيرة كانت تستخدم للحث على العمل ويرى فيها امتدادا لهذا الفن الذي نشأ وترعرع على ضفاف النيل منذ مئات السنين، فيقول: «وقد لانكون بعيدين عن الصواب حين نظن بأن المصريين المحدثين - الذين لايزال بإمكان المرء أن يتعرف عندهم على الكثير من العادات التي ترجع بوضوح إلى عصور ضاربة في القدم - قد حفظوا ذلك الفن، أو أنه لايزال يوجد بشكل مطابق لما لاحظه قدماء الإغريق ومن بعدهم الرومان عند طائفة البحارة (المراكبية) ونازحي المياه بالشادوف لري الأرض، إذ إن حركات هؤلاء العمال تنتظم بفعل أغنيات هي في غالبيتها ذات لحن بسيط مستحب بل لعلها كانت هي أغاني النيل التي حظيت بتقريظ الشعراء منذ عهد بعيد»[١١]. ورغم ما تتميز به تلك الأغنيات من طابع حي يبعث على النشاط، إلا أن فيوتو يقلل من قيمتها

الفنية وخاصة فيما يتعلق بتركيبها اللحني «حيث لا يتألف العديد منها إلا من نغمتين أو ثلاث نغمات إيقاعية فحسب، ومع افتراض انها لم تنظّم حركات الأشخاص المزاولين للأعمال الشاقة، إلا أن لحن هذه الأغنيات ليس من الجدارة بحيث يجد لنفسه مكانا هنا»[١٢].

ونخرج من قراءتنا للجزء المخصص لدراسة «موسيقى المصريين المحدثين» بكتاب وصف مصر، بانطباع عام – مهما يكن مبهما أو ضعيف الأثر – عن طبيعة العناصر التي شكلت بيئة الغناء في مصر في بداية عصر الإحياء، وأن نحيط علما ببعض القوالب والصيغ المتداولة وقتذاك، والتي كانت هدفا لمحاولات المجددين من فناني الفترة التالية: كالقصائد والموشحات والمواويل واغاني الآلاتية والعوالم وأصحاب الحرف. وإذا كان فيوتو قد عني بالحديث عن نوع خاص من القصائد والموشحات يندرج غالبا تحت فنون الإنشاد الديني، ويضطلع بأدائه أشخاص تخصصوا في تلاوة القرآن وإنشاد المدائح والأذكار، وبالتالي لم تكن لهم صلة واضحة بغناء قصائد الغزل، لكننا لا نستبعد أن يكون حديثه قد تضمن تنويها ببعض القصائد والموشحات التي لا تقتصر على ترديد المعاني الدينية، بل تدخل ضمن إطار الغناء الدنيوي، لاسيما تلك الأغاني التي عاب على مؤديها إمعانهم في استخدام المدّات الصوتية والزخارف «وقد لاحظنا في هذه السهرة كما في سهرات أخرى أن الفقهاء كانوا يسيئون أداء الزخارف والحواشي، وأنهم كانوا يطيلون كثيرا من المقاطع وعلى نحو يتجاوز ما يفعله المغنون الأوروبيون عادة. ولاحظنا كذلك أنه كان يطلب إليهم إعادة النصوص التي تحظى بإعجاب المستمعين ربما لعشرة أو اثنتي عشرة مرة، وأن هؤلاء المستمعين عند كل إعادة كانوا يصفقون من فرط الحماسة ويصيحون إعجاباً وسروراً»[١٣]. ولسنا ندري ما إذا كان الجو الذي تصوره هاته الفقرة ينسجم مع الوقار المفترض في الجلسات الدينية، أم انه يتضمن الإشارة إلى نوع من الغناء يدور حول معانٍ حسية ودنيوية تستدعي الإعادة والتكرار والتصفيق والحماسة، وهنا لايسعنا سوى أن نتذكر حديث العالم الفرنسي عن اغاني الآلاتية والذي ألمح فيه إلى بعض النصوص التي تقع في باب الموشحات والطقاطيق والأدوار، ولانستبعد أن يكون قد استمع إلى بعض أفراد هذه الطائفة وهم يرددون قصائد عاطفية دون أن يدرك الفارق بينها وبين غيرها من قوالب الغناء، وإلا فليس أمامنا سوى ترجيح الاحتمال الآخر بأن يكون غناء القصائد عموما – العاطفي منها والديني – وقفا على جماعة الفقهاء، وحينئذ لابد وأن تكتسب الفقرة السابقة مدلولا جديدا لايجعلها تقتصر على وصف إحدى «السهرات الدينية» كما جاء في عنوان المبحث الفرعي، وإنما احتفال عام شمل ضروباً من فنون الغناء الديني والدنيوي على وجه الإجمال، ويعزز من هذا الاستنتاج أن فن الموشحة – الذي عايش القصيدة الغنائية في الطور الأخير من عمر الحضارة العربية – كان لايزال حياً في بيئة الغناء بمصر تتناقله الأجيال عن طريق التداول الشفاهي، وأن بعض نماذجه

كانت معدودة ضمن التراث الذي يحفظه الخلف عن السلف كجزء من تقاليد حرفة الغناء. ولاشك أن تراث القصائد والموشحات كان يشكل العمود الفقري فيما أطلق عليه - بمصطلح ذلك الزمان - «فن الغناء القديم» والذي أثنى عليه كامل الخلعي في كتابه «الموسيقي الشرقي» وأقر بحقيقة توارثه جيلا عن جيل «لاجدال ولاخلاف في حسن الغناء القديم وصحته ووثاقته، وبه اقتاد المحدثون، وعليه مثل الملحنون جيلا بعد جيل وأهل عصر بعد عصر».[١٤] وإذا كان الخلعي يعود فيشكك في الطريقة التي يتم بها تداول واسترجاع هذا النوع من الغناء لأنه «كلما بعد العهد وكثر الرواة وانقرض الصدر الأعظم، زاد نقصا وفسادا»، بل ويقلل من شأن الجهد الذي بذله السيد محمد شهاب الدين - وهو من أوائل الذين تنبهوا إلى ضرورة إحياء التراث وحفظه - من أجل جمع المتبقي من تراث الموشحات الأندلسية وتسجيله بمؤلفه المعروف بـ «سفينة الملك ونفيسة الفلك»، فيقول: «هذا ومن المعلوم أيضا ان الموشحات التي في سفينة المرحوم الشيخ شهاب فقد اكثر عمليات تلحينها من قديم، والباقي منها هو الذي تلقيناه عن شيوخ هذا الفن بمصر»[١٥]. إلا أن الخلعي لايملك في نهاية الأمر سوى الاعتراف ببقاء جزء من تراث الموشحات لايجوز الطعن في صحته «ولا أنكر أن سفينة المرحوم شهاب الدين بها ما ينوف عن المائتين والخمسين موشحا، غير انه بكل أسف ليس معلوماً عند مشايخ هذا الفن ورؤسائه غير ثمانين منها على الأكثر».[١٦]

فإذا ثبت لنا أن فن الموشحة القديمة قد حافظ على وجوده خلال عصور الظلام المتلاحقة، وأننا بعدما يزيد على خمسة قرون قادرون على تلمس ظل لهذا الوجود، فلا يسعنا إذن سوى أن نفترض بأن الشيء ذاته حدث بالنسبة لقصائد الشعر الملحن، وفي ظننا أن مصطلح «القصيدة» الذي وجدناه يتردد مرارا في حديث فيوتو قد قصد به التنويه إلى نوعي القصائد الدينية والدنيوية ضمن المتداول من صيغ الغناء في مصر، ولو صح ذلك فلا معدى عن التسليم بوجود تراث حي من القصائد كان بمثابة الركيزة الخام لمحاولات التجديد التي اضطلعت بها مدرسة الصهبجية، وهي المدرسة التي احتلت ساحة الغناء في الفترة من أواسط القرن التاسع عشر، وحتى بداية عقده الأخير تقريبا، ثم محاولات مدرسة الجيل الأوسط من الملحنين الذين شغلوا الساحة منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول من القرن العشرين.

(٢)

لو أخذنا بمنهج التقسيم التاريخي الذي عول عليه الأستاذ فكري بطرس في كتابه «أعلام الموسيقى والغناء العربي: ١٨٦٧ - ١٩٦٧»، سنجده يحدد ثلاث مراحل لتطور فن الغناء في مصر على مدى مئة عام، تمثل كل مرحلة منها مدرسة خاصة ذات طابع مميز «وأولى هذه المدارس هي المعروفة بالصهبجية، وكان على رأسها سعد دويل ومحمد الحصري، واستمرت من عام ١٨٦٥

إلى عام ١٨٩٠. وثانيتها ما أسميه بالمدرسة الوسطى، وتبدأ بظهور عبده الحامولي وتنتهي بداود حسني، وقد قدر لها أن تبقى على قيد الحياة ما قدر لمدرسة الصهبجية، إذ عاشت حتى عام ١٩١٩. ثم تأتي بعدئذ المدرسة الثالثة التي تزعمها سيد درويش وتابع فنها زكريا أحمد»[١٧] والمدرستان الأوليان فقط هما اللتان تدخلان في نطاق الحقبة التاريخية التي أطلقنا عليها «عصر الإحياء»، ولذا سنقتصر فيما يلي على بحث الجهود المبذولة من قبل أعلام هاتين المدرستين بغية بعث قوالب الغناء الموروثة، وبالأخص الجهود التي استهدفت إحياء قصيدة الشعر الملحن باحتذاء نماذجها القديمة المنحدرة إلينا من عصور الازدهار العربي، مما أسفر عن تبلور شكل كلاسيكي للقصيدة يمكن اعتباره الأساس الذي ارتكزت عليه محاولات تحديثها على أيدي ملحني المدرسة الثالثة ومن بينهم عبدالوهاب.

أ - مدرسة الصهبجية

يبدو أن أعلام هذه المدرسة انصرفوا في الغالب إلى إحياء فن الموشحة الذي شاع تعاطيه بواسطة جمهرة من شيوخ المغنين كانوا يتخذون من المقاهي البلدية مقرا لهم، ولذا سموا بالصهبجية، ويبدو أيضا أن غناء الموشحات كان قد حقق رواجا كبيرا في أواسط القرن الماضي، وصار محل تقدير الخاصة والعامة ربما لحداثة عهد بدخول هذا الفن إلى مصر، إذ يحدثنا كامل الخلعي في كتابه الأنف الذكر: «بأن رجلا من أهل حلب اسمه شاكر أفندي وفد إلى القطر المصري في المائة الأولى بعد الألف، وكان فن الألحان فيه مجهولا، فنقل إليه جملة تواشيح وقدود كانت هي البقية الباقية من التلاحين التي ورثها أهل حلب عن أهل الدولة العربية، فتلقاها عنه بعضهم، وصارت عندهم ذخيرة نفيسة واشتهر حرصهم عليها وصار الواقفون عليها يحرمون الناس من تلقينها، بالتفرد بها، وبقيت بينهم على بساطتها الأصلية من دون الشد والتصوير، فكانت قاصرة على أمهات المقامات وبعض الفروع المقارنة لها، وكانت بالنسبة للغناء مثل حروف الهجاء بالنسبة للكلام، وأقام المغنون في مصر على هذه الطريقة البسيطة لا يتصرفون فيها أقل تصرف فلا يدخلون فيها حسنة، ولا يخرجون منها سيئة إلى عصر عبده».[١٨] على أن تراث الموشحات الأندلسية لم يكن المصدر الوحيد لهذا الفن بل وجد إلى جانبه مصدر آخر تمثل فيما خلفه الحكم العثماني في بيئة الغناء من صيغ الموسيقى التركية: كالبيشروات والسماعيات والموشحات، وقد أشار الخلعي إلى ذلك المصدر أكثر من مرة لاسيما وهو بصدد الحديث عما تلقاه من الموشحات التركية والشامية على أيدي «المرحوم أستاذنا الأول الشيخ أحمد أبو خليل القباني الدمشقي، والشيخ عثمان الموصلي وغيرهما من أساتذة الأتراك»[١٩].

وإذا كان الأستاذ فكري بطرس يضع «سعد دويل ومحمد الحصري» على رأس مدرسة الصهبجية إلا أن دورهما في إحياء قوالب الغناء العربي يعد مشكوكا فيه إلى حد كبير نظرا للهجوم الذي تعرضت له تلك المدرسة وزعيميها من قبل مؤلف «الموسيقي الشرقي» إذ أفرد فيه «مبحثا ضروريا جديرا بالالتفات التام» وضع له عنواناً مثيراً: «فصل في التحذير عن الأخذ من أصحاب قهاوي الحشيش المعروفين بالصهبجية». ويعتذر الخلعي في مستهل مبحثه عن اضطراره لسلوك منحى فظ في مهاجمة هذه الفئة بقوله: «كان بودي ألا أحوم حول هذا الموضوع وأتحاشى الخوض في عبابه لبعده عن خطة كتابي هذا، غير أن للضرورة أحكاماً»، ثم يستطرد شارحا لقارئه «من باب الفكاهة باختصار، حقيقة أصحاب تلك المقاهي البلدية المعروفة بالصهبجية أو العصبجية، وكيف كانوا قديماً وما وصلوا إليه الآن». فيقول الخلعي: «من المعلوم أن رجال هذه الطبقة زعانف جهلاء - ومن أين لهم معرفة القراءة والكتابة اللتين عليهما قوام تعليم أي علم من العلوم، وفن من الفنون - وقد شبوا فوجدوا أنفسهم بين أيدي أناس كبار السن من طبقتهم، يرمون بهم في مهاوى الفساد والشرور - والنابغون منهم تلقوا بعض الموشحات على رؤسائهم في القهاوي كسعد دويل ومحمد الحصري وغيرهما من دون أوزان - ولم يزل هذان الرئيسان موجودين الآن ويربو عمر كل منهما على الثمانين، وقد اختبرتهما فوجدتهما لايعرفان اسماً لأي وزنٍ كان».[٢٠] ويسارع الخلعي كعادته إلى الإعلان عن دوره في تحفيظ وإحياء تراث الموشحات وعن تأثيره غير المباشر في تصحيح المسار المنحرف لأتباع مدرسة الصهبجية: «فلما تعلم بعض الشبان الموشحات على أوزانها منا، وصاروا يغنون بها في أخريات الليل في حالة أنسهم ونشوتهم في تلك القهاوي، تنبه أصحابها إلى أن هناك أوزاناً منظومة على تلك الموشحات وهي التي تحدث الطرب المطلوب.. فأخذ بعضهم بطريق السرقة أو التودد بضعا من هذه الأوزان، وفي مدة عشر سنوات انتشر أكثرها (هذا من جهة الأوزان)، أما من جهة تنغيم تلك الموشحات، فحدث عن الخطأ البين والتبديل والتغيير فيه ولا حرج»[٢١]. وبعدما يؤكد الخلعي أنه المنافح الأول عن فن الموشحة ضد شيوخ ومعلمي الصهبجية يقطع على نفسه عهدا بأن «يحمي بدائع الموشحات العربية بتدوين ألحانها وأوزانها في مؤلف ضخم جدير بأن يطلق عليه «السفينة الكاملية» لسببين: الأول لأن فيها فصولا كاملة من أكثر النغمات العظيمة النادرة الوجود في هذه الأمصار والمحبوبة منها، والثاني لأن أكثر ما فيها تلحينه محفوظ عند أرباب هذه الصناعة وشيوخها والمشتغلين حقيقة بهذا الفن. والغير معلوم لديهم فإنه بالضرورة عندي ومستعد لتعليمه لأي طالب أراد بكل أريحية وسرور»[٢٢]. على أن الخلعي كان يتحلى بروح من المودة والألفة جعلته يشيد في كل مناسبة بأسماء الذين تلقى على يديهم فن الموشحات «من كبار شيوخ هذا الفن بمصر كالمرحوم الشيخ عثمان الناظر والشيخ عثمان بدوخ والشيخ محمد عبدالرحيم الشهير

بالمسلوب والشيخ إبراهيم المغربي ومصطفى أفندي الأوشي مساعد المرحوم الشيخ محمد الشبشيري، وغيرهم». ولو جاز الأخذ بشهادة الخلعي فلابد من اعتبار هؤلاء الرجال بمثابة الرواد الأوائل الذين اضطلعوا بإحياء فن الموشحة في عهد الصهبجية، إضافة إلى من نبغوا من تلامذة الخلعي ذاته وواصلوا أداء رسالتهم في حقبة لاحقة، ومنهم «على سبيل المعرفة بالشيء لا الجهل به: الشيخ محمد البوشي - الخواجة قسطندي - عبدالعزيز البولاقي - الشيخ درويش الحريري- محمد رزق - حسين المكوجي - الحاج شحاتة الحلواني - إبراهيم سطوحي النجار - محمد المغربي النقاش - عبدالحميد الجزمجي - يوسف كريم الخياط - محمد مراد - محمود الخضري، وغيرهم»[٢٣].

وتحثنا أقوال الخلعي على استخلاص نتيجتين هامتين: أولا، لقد استهدفت محاولات معلمي مدرسة الصهبجية بوجه خاص إحياء فن الموشحة، لكنها حادت في البداية عن الطريق القويم حين لم يلتزم أفراد الرعيل الأول بأصول الألحان وأوزانها، ثم ما لبثت الظروف أن قيضت لهذا الفن طبقة من الرواة اشتهروا بدقة الحفظ والمامهم الواسع بالضروب والأوزان التي لا يستقيم أداء الموشحات من دونها. والنتيجة الثانية أن فكرة إحياء التراث الموسيقي كانت تمثل في حد ذاتها هاجساً ملحاً يشغل بال أجيال عديدة من المشتغلين بحرفة الغناء في مصر، منذ أواسط القرن التاسع عشر، بدليل المعارك التي كان يحتدم أوارها عادة بين فريق الأشخاص غير المؤهلين أصلا لأداء تلك المهمة، والثقاة من الحفظة الذين تحروا الأمانة فيما يلقنونه لناشئة الطلاب والمريدين، وقد استمرت هذه الفكرة تحدث تأثيرها في بيئة الغناء ردحا طويلا من الزمان امتد إلى ما بعد ستينيات القرن الحالي.

ب - مدرسة الجيل الأوسط

يختلف أقطاب مدرسة الجيل الأوسط من الملحنين والمغنين عن شيوخ الصهبجية في كون جهودهم قد انصرفت إلى إحياء قالب القصيدة الغنائية والموال كما وأنهم لم يقنعوا بأداء الواجب السهل، أي بعث الغناء القديم من رقاده - على نحو ما فعل سابقوهم - بل طمحوا إلى تجديد القوالب الموروثة واستحداث صيغ للغناء تفوح بعبق قومي هو في جوهره مزيج متعادل من عناصر محلية وأخرى مجلوبة من الخارج. والواقع أن فكرة التجديد في حد ذاتها سيطرت على عقول أفراد هذه المدرسة بصورة فاقت كثيرا الحماس التقليدي لإحياء تراث الموسيقى العربية، ربما بسبب ما تلقوه من إرهاصات خاصة أو عزت بها إليهم حركة الكفاح الوطني التي عمت أنحاء مصر أنذاك، إذ كانت مسألة إثبات الوجود وتوكيد الهوية المصرية تمثل ضرورة نافذة على صعيد الفن بقدر ما كانت تبدو قضية مصيرية على مستوى النضال السياسي، وبالتالي سلك الهاجس

الشخصي لدى كافة المغنين بترقية أحوال الغناء في مصر خطاً موازياً للاهتمام العام - لدى طوائف الشعب - بقضايا التحرر الوطني ومقاومة جنود الاحتلال. ولم يكن شعار «الاستقلال التام» الذي رفعه المتظاهرون ضد السلطة الغاشمة يحمل في طواياه مغزى ذا شق سياسي فحسب بل عني في جوهره المطالبة الشعبية بضرورة الانعتاق - على كل الأصعدة - من ربقة الخضوع لسيطرة المعتقد الأجنبي، وإعلاء شأن الزخم المصري الخاص في شتى مجالات الفكر والسياسة والاقتصاد والفن. وفيما يتعلق بالمجال الأخير كان الشغل الشاغل لأكثرية الملحنين هو السعي بجد لتحرير فنون الموسيقى والغناء من التأثيرات التي خلفها الحكم التركي فضلاً عن الطابع الأندلسي الدخيل الذي جلبته معها حركة الإحياء. وتزودنا المراجع التي تصدت للحديث عن أوضاع الموسيقى المصرية في أواسط القرن الماضي بفقرات عديدة توحي بطبيعة الصراع الذي عاشه الملحنون وهم يجدون في البحث عن طرائق جديدة للصياغة تعبر بصدق عن معاناتهم الشخصية وانتماءاتهم الوطني. فالشيخ المسلوب الذي بشر بظهور مدرسة الجيل الأوسط كان معروفا بتحمسه الشديد لفكرة إضفاء الطابع القومي على الألحان، ويبدو أن رسوخ قدمه في رواية الموشحات وعلوصيته بين منشدي الأذكار الصوفية، لم يحجبا عنه تلك الصفة التي اشتهر بها في الوسط الغنائي باعتباره ملحنا للأدوار «على الطريقة المصرية». ولنتأمل مثلا كيف يتولى الخلعي تقديم أستاذه الشيخ بقوله: «هو المنشد الشهير والملحن المصري الكبير، رواية فن الموشحات القديمة العربية، وشيخ مشايخ منشدي الأذكار، وهبة الله مزية الإتقان في إلقاء الموشحات والألحان، كما وأن له الباع الطويل والذوق السليم في صياغة الأدوار العربية على الطريقة الشجية المصرية، حفظه الله وأبقاه»[٢٤]. ويؤكد الأستاذ فكري بطرس ما ورد بكتاب الخلعي عن شيوع فكرة التمصير بين مزاولي حرفة التلحين في مصر بالفترة المشار إليها، فيقول: «في ذلك الجو المتخبط بين النغمات التركية والألحان الأندلسية والأناشيد الصوفية.. كان محمد عبدالرحيم المسلوب الذي يدرّس القرآن الكريم وتجويده بالأزهر الشريف، والذي هوي إنشاد المدائح النبوية واختلط مع مردديها من رجال الدين ومشايخ الطرق.. يعبّد الطريق لموسيقى مصرية صميمة تنبع من بيئتنا، وتصور إحساسنا، ويمهد الأرض التي سار عليها فيما بعد عبده الحمولي ليخلق مدرسته الفنية الثانية خلال القرن الماضي»[٢٥]. وحتى الحامولي نفسه لم يكن بمنأى عن الأفكار التي استحوذت على عقل أستاذه المسلوب، بل لعل تحمسه لقضية التجديد - أو التمصير حسب المصطلح الشائع - اكتسب طابعا أكثر حدة بفعل ما أملته الظروف السياسية وموقف الكفاح الشعبي الذي كان يمور بالغليان.

ولم تكن سجايا الحامولي الطموحة ورغبته في إحداث تغيير جذري بطرائق الغناء لتخفى على مؤرخيه القريبي العهد بوفاته، فها هو الخلعي يقرر بوضوح أن رائد المدرسة الوسطى كان

مهموما بالخروج على تقاليد الغناء القديم، وأنه سعى إلى الأخذ فيه بأسباب الاختراع والابتداع والتحسين والتهذيب، وأنشأ له طريقة جديدة بحسن اجتهاده ورقة ذوقة». ويعدد الخلعي المصادر التي استلهمها الفنان الكبير في محاولته خلق فن جديد «يلائم المزاج المصري ويناسب الطريقة العربية»، فيقرر أن «المرحوم.. مازال يرتقي بفن الغناء حتى الحقه المغفور له إسماعيل باشا بمعيته، وسافر معه إلى الأستانة مرارا وسمع هناك آلات الموسيقى التركية، وجلب إسماعيل باشا في عودته إلى مصر جماعة من كبار المغنين فكان المرحوم يحضر معهم في اشتغالهم بالغناء، فاستمالته الحانهم، وأخذ يغني منها ما يلائم المزاج المصري ويناسب الطريقة العربية، ورأى المجال واسعا في الموسيقى التركية إذ وجد فيها كثيرا من النغمات التي لم يكن للمصريين علم بها ولم تطرق آذانهم من قبل، مثل النهاوند والحجاز كار والعجم وغيرها، فنقلها إلى أدوار الغناء المصري، ثم التفت إلى بقية مصطلحات الغناء المختلفة في ذلك العصر مثل: المنشدين المشهورين بأولاد الليالي (الفقهاء)، والعوالم (القيان)، والمداحون (الضاربون بالدفوف)، والتقط منهم ماستنسبه فأضافه مع المختار من الغناء التركي، وخلطها بالطريقة القديمة، فجعلها طريقة جديدة خاصة به»[٣٦].

وتمدنا الفقرة السابقة بمعرفة صافية عن نوع الروافد التي شكلت فن الحامولي ومدرسته الجديدة في الغناء، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

١- ألحان ومقامات الغناء التركي.

٢- فنون الإنشاد الديني، أو ما يعرف بغناء (الفقهاء).

٣- فن العوالم.

٤- أغاني المداحين (رواة السير والملاحم الشعبية)

وحين نسلم بأن فنون الإنشاد الديني ذات صبغة عربية المصدر وأغاني العوالم والمداحين ذات صبغة مصرية محلية، فبالإمكان حصر المنابع التي استلهمها زعيم المدرسة الوسطى في ثلاثة فقط هي: المصادر التركية والعربية والمحلية.

ويستطرد الخلعي شارحا ما حققته طريقة الحامولي من نجاح في إرضاء كافة الأذواق بسبب مزجه بين العناصر الآنفة الذكر، فيقول: «خلاصة الأمر في باب الغناء، أن المرحوم جدد فيه وأبدع، وأحياه في مصر بعد أن كان شيئا خاملا، ثم تمكن فيه من التوفيق بين المزاجين التركي والمصري، فبعد أن كان أهل الطبقة الحاكمة في المصريين من الأصل التركي لايطربون من الغناء المصري ولا يلتفتون إليه، أصبحوا بفضل المرحوم وما وفقه فيه من الأنغام التركية مقبولا عندهم

مفضلا لديهم، وبعد أن كان المصريون لا يطربون من الغناء التركي ولا تروقهم غير طريقتهم، طريقة التوجع والأنين، أصبحوا يطربون لما يلائمهم من الأنغام التركية التي أنعش بها طريقتهم القديمة. فهو الجدير بأن يسمى في مصر معدّل المزاجين بين الأمتين، وكما امتزج الجنسان في الأجسام بالأنساب، فقد مزج بينهما (عبده) بالغناء في الأرواح، وكفاه فخرا أنه لم يصل أحد من قبله، ولم يصل من بعده إلى مثل ما وصل إليه من هذا الابتداع والاختراع الذي اهتدى إليه»[٣٧].

ويسعنا القول دون الوقوع في الشطط أن المصادر الثلاثة السابقة قد أسهمت أيضا في تشكيل ملامح النموذج الكلاسيكي للقصيدة الغنائية الذي جرى بعثه بواسطة ملحني الجيل الأوسط - وعلى رأسهم الحامولي - وأتباعهم من المتأخرين المنتمين إلى هذا الجيل ذاته - كالشيخ أبوالعلا محمد - أو إلى المدرسة الحديثة كعبدالوهاب بطبيعة الحال، لكنه يلزم التوكيد على كون فنون الإنشاد الديني - غناء الفقهاء - قد أسهمت أكثر من غيرها في إحياء النموذج المذكور لما قامت به من دور مصيري في الربط بين ماضي القصيدة الغنائية وحاضرها على مدى عصور الظلام الطويلة، إذ نعتقد أنها تمثل نوع الغناء الوحيد الذي استطاع التصدي لجبروت الفكر السلفي المتعنت، والإفلات من الحظر الذي فرضه الحنابلة على «فنون الملاهي والسماع» متذرعا بحجته في مؤازرة العقيدة، وإذكاء مشاعر التقوى لدى عامة المتدينين. ويرجح أن تكون فنون الإنشاد الديني قد حافظت على خصائص قوالب الغناء السائدة في عصور الحضارة العربية المتأخرة، والتي تشكل قصيدة الشعر الملحن عمودها الفقري، وحالئذ لايستبعد أن تكون فنون الإنشاد الديني، قد تكفلت بنقل هذه الخصائص الموروثة إلى صيغ الغناء الدنيوي عندما جدت الحاجة إليها في بداية عصر الإحياء. يضاف إليه احتمال أن تكون فترة أواسط القرن التاسع عشر قد شهدت آخر سلالة القصائد الغنائية التي ربما كانت لاتزال تتردد في بيئة الغناء وتحتفظ بدرجة من الصلة بينها وبين أسلافها من القصائد التي دوى صداها قديما في قصور الفاطميين والأيوبيين، واحتمال أن يكون ملحنو الجيل الأوسط قد حرصوا على تلقي هذا التراث من مصادره النقلية - على نحو ما فعل معلمو مدرسة الصهبجية بالنسبة لفن الموشحات - وأن يكونوا قد اكتفوا بإشاعته بين جمهرة الناس كما هو دون تصرف أو تجديد، على أن الأمر لايبدو لنا بتلك البساطة لاختلاف وضع القصيدة الغنائية عن الموشح من الوجهة التاريخية: فالأولى انحدرت إلينا من عصور سحيقة إذا قورنت بالثانية، وليس مرور الزمن في صالحها على أية حال، فضلا عن كونها - القصيدة - الصيغة التي تعرضت - بدرجة تفوق أي صيغة غنائية أخرى - لبطش الحكام الدخلاء لما تجسده من الروح العربية، ولما تنطوي عليه من معانٍ وأخيلة اعتبرت ذات صفة مؤثمة في عرف الفقهاء. ولذا نميل إلى الظن بأن ما وصل إلى ذاكرة الحفظة والرواة من القصائد في فترة أواسط القرن المنصرم كان قليلا جدا، ولم يكن يمثل سوى ظل باهت

لأصولها القديمة مما فتح المجال واسعا أمام دعاة التجديد - وفي مقدمتهم الحامولي وتلامذته - كي يتصرفوا في لحن وإيقاع هذه القصائد، ويجوز أنهم لم يحتفظوا من هيكلها المتوارث إلا بنصوصها الشعرية التي يلاحظ بالفعل انتماؤها إلى عصور الازدهار العربي أكثر مما تنتمي إلى النتاج الشعري الحديث، ولعل ذلك يفسر ما تعرضه علينا المراجع عادة من قوائم مطولة تحوي أسماء القصائد التي شدا بها مغنون وملحنون من مدرسة الجيل الأوسط دون ذكر لأسماء ملحنيها أو حتى كاتبي نصوصها من الشعراء أحيانا. ولطالما قرأنا أن عبده الحامولي تعود أن يختتم لياليه بغناء قصيدة «أراك عصي الدمع» دون أن نعلم - من المرجع الذي نقرؤه[٢٨] - ما إذا كان هو شخصيا واضع اللحن الأصلي للقصيدة أم أنه استعاره من تراث الغناء القديم الشائع في أيامه، حتى لقد تردد في الأوساط الفنية مؤخرا أن ملحنها هو الشيخ أبو العلا محمد، وظل هذا الاعتقاد سائدا إلى أن أعلن أحدهم عن حيازته لتسجيل قديم للقصيدة بصوت عبده الحامولي، فعاد الشك يحوم من جديد حول مصدر تلحينها. كما قد نقرأ عن واقعة الزيارة التي قام بها الشيخ يوسف المنيلاوي إلى الأستانة وغنائه «قصيدة ابن الفارض المشهورة (ته دلالا فأنت أهل لذاك) أمام السلطان عبدالحميد، فحاز إعجابه وإنعامه[٢٩]». لكننا لانستطيع أن نتحقق مما إذا كان المغني المذكور هو ملحن القصيدة أم أنها كانت موجودة ضمن تراث القصائد القديمة قبل أن يتلقفها بالتنقيح والتجويد.

وباعتقادنا أن رهطا كبيرا من قصائد الشعر التي ترنم بها الحامولي وتلامذته المتأخرين كانت معروفة في الفترة السابقة، وربما كان بعضها هو الذي سمعه فيوتو ونوه عنه عرضا في كتابه «وصف مصر»، بيد أننا نرجح أنها لم تكن تغنى بالحانها التي عرفت بها فيما بعد لخضوعها لمحاولات التجديد التي صدرت عن أفراد مدرسة الجيل الأوسط، حيث تغير العديد من خصائصها اللحنية والإيقاعية. ومن الحقائق المعروفة أن مطربي هذه المدرسة كانوا يتبارون جميعا في غناء الأدوار التي يلحنها أحدهم دون الشعور بثمة حرج، كما كانوا يجتهدون في إضافة المزيد من الحواشي والزخارف والتفاصيل الدقيقة مما أدى أحيانا إلى المباعدة بين لحن الدور الأساسي ولحنه المرتجل.

ويخبرنا الخلعي في معرض مقارنته بين عبده الحامولي ومحمد عثمان، أن هذا الأخير «واضع معظم الألحان فيأخذها عنه عبده ويكسوها من الحلل والحلي ما تشاء بديهته الخاصة. فبينما هي سوقة حسان إذ هي ملكات بتيجان وبينما هي أشخاص ترمقها عيون المحبين إذ هي أرواح تتنسمها قلوب المحبين»[٣٠] والواقع أن الحامولي لم يكن مدينا بشهرته فحسب إلى مواهبه الصوتية، أو إلى ما وضعه من أدوار، أو ما أحدثه من تجديد في طرائق الغناء، بل كان مدينا في جانب كبير منها إلى قدرته الفائقة على الارتجال والتصرف في ألحان الغير حتى لقد قيل إنه

«كان يغني الدور بأكثر من لحن في أكثر من مناسبة» ولاشك أن تلامذته تابعوه في نهجه ذلك لاسيما عبدالحي حلمي الذي عرف عنه أنه «كان لايغني الأدوار لعبده وعثمان على أصولها، بل يخترم منها، ويتسهل فيها». ويبدو أن الأداء المرتجل وتحريف الألحان كانا يمثلان نوعا من السلوك الشائع في الوسط الغنائي بمصر في فترة أواسط القرن الماضي وما بعدها، لأننا كثيرا ما نقرأ أن اللحن الناجح «كان يتغنى به أكثر من مطرب، بل يصل الأمر أحيانا إلى أن جميع المطربين كانوا يغنون أغنية واحدة، كلا حسب صوته وقوة تأثيره في معجبيه»[٣١] ويحكي لنا الأستاذ صبري أبو المجد في كتابه عن «زكريا أحمد» طرفا مما شاع في بيئة الغناء المصري بأوائل القرن الحالي من انتهاك لحقوق الملحنين والمؤلفين حتى إن «زكريا فكر في أن يلحن لنفسه واختار بعض القصائد الدينية ولحنها وشجعه أصدقاؤه وزملاؤه على أن يلحن بعض الأغاني الشائعة، فوضع لها ألحانا جديدة.. ولم يكن هذا محرما في ذلك الوقت، فمن حق أي مطرب أن يغني أي أغنية معروفة أو غير معروفة، وباستطاعة كل ملحن أن يلحن ما يريده من القصائد والمواويل والطقاطيق، وكان من الشائع أن يسطو البعض على مؤلفات الآخرين دون استئذان منهم»[٣٢].

وتشجعنا القرائن السابقة على استنتاج أن التراث الباقي من قصائد الشعر المغناة كان ملكا مشاعاً يغترف منه الملحنون والمغنون، ويتصرفون في أدائه كل على قدر موهبته. وتدل الشواهد على أن أتباع المدرسة الوسطى كان لديهم ولع خاص بأداء القصائد لايقل عن شغفهم التقليدي بأداء الأدوار وهو ما ينسجم بطبيعة الحال مع نشأتهم في تربة الإنشاد الديني، وتخصصهم في أداء «المختار من محكم الشعر الفصيح»، ولذا فليس غريبا أن شعر هؤلاء بتقدير خاص تجاه القصيدة دعاهم إلى تأجيل أدائها حتى ختام وصلات الغناء، أو على حد تعبير أحمد أبو الخضر منسي «...والقصائد عادة تختتم بها الليالي ويجعلها المغني في الذروة والذؤابة من عنايته، عندما يكون الطرب قد فاض به، وانقاد له صوته وسمح، ويكون ذلك في ختام الوصلة الثالثة كما ذكرنا»[٣٣].

على أننا لا نقصد إلى القول بأن جميع ما ذاع من قصائد في أخريات القرن الماضي، وأوائل هذا القرن كان نتاجا تراثيا انحدر إلينا من عصور العرب الغابرة، وأنه لم يكن لملحني الجيل الأوسط سوى فضل التجويد والتهذيب والصقل، بل نحاول على العكس استقراء الدلالة الكامنة فيما ورد بكتابات بعض المؤرخين والتي تؤكد أن هؤلاء الملحنين لم تقصر بهم همتهم عند حد ترميم هياكل الألحان القديمة، وإنما سعى المتأخرون منهم بوجه خاص إلى تلحين قصائد تحتذي بالنموذج الكلاسيكي الذي تبلورت معالمه على أيدي الرواد الأوائل. فبمقدورنا مثلا أن نقرأ ونحن نتصفح سيرة الحامولي «إن ناظمي الأشعار وناشري لطائف الأدوار ليشدو بها عبده، كانوا من

عموم الأدباء وأفراد الشعراء أمثال: علي الليثي شاعر الخديو إسماعيل، ومحمود سامي البارودي، وإسماعيل صبري، ومصطفى نجيب»[٣٤]. وإذا كان هؤلاء قد خالفوا طبيعتهم كشعراء محافظين بوضعهم كلمات الأدوار التي غناها عبده الحامولي باللغة الدارجة، فلماذا لانفترض أن ثمة نتاجا شعريا ملحناً كان من وضعهم أيضا، وقد عصفت به رياح النسيان أو اختلط بغيره من القصائد التي صارت تنسب إلى ملحنين غيره. ويحدثنا جورج قسيس في كتابه «رائد الموسيقيين» عن ظاهرة اشتراك الشعراء والأدباء في وضع نصوص الأغاني التي شدا بها فنانو الحقبة المذكورة، فيقول: «وقد تعاون الأدباء والشعراء في نظم المقطوعات الغنائية الراقية من أدوار وقصائد ومواويل، فساعدوا كثيرا على تهذيب الغناء المصري ورفع مستواه»[٣٥]. وبإمكاننا كذلك أن نقرأ عن ثلاثة من الملحنين، تذكر المراجع صراحة أنهم مارسوا تلحين القصائد، وتنسب إليهم بعض ألحانها، فيروى عن الشيخ يوسف المنيلاوي أنه «أبدع في تلحين القصائد، وكان أول من تغنّى بها، فذاعت شهرته وبلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه فنان من الشهرة، وكان قبلة الأنظار في هذا الفن. ومن قصائده المشهورة: «فتكات لحْظك أم سيوفُ أبيك» و«ته دلالا فأنت أهلٌ لذاك»[٣٦] ويقال عن الشيخ سلامة حجازي أنه «لما تحول من إنشاد الموشحات والقصائد الدينية في مدح الرسول وحلقات الذكر إلى عالم الغناء والطرب على التخت. قدم مع تخته قصائد غنائية نالت الإعجاب والشهرة، انذكر منها: «سمحت بإرسال الدموع محاجري – سلوا حُمرة الخدَّين – شكوني في الحب عنوان الرشاد»[٣٧] كما وأنه عندما «هجر غناء التخت إلى المسرح، وعمل مع فرقة القرداحي والقباني واسكندر فرح، شرع في تلحين «بعض القصائد الغزلية وغيرها لتتخلل روايات هذه الفرق، وكان يغنيها أعجب غناء وأطربه»»[٣٨] ومن قصائده المشهورة التي خلدت اسمه: «إن كنت في الجيش – سلامٌ على حسَنٍ – سلي النجومَ ياشارلوت عن سهري – عليك سلام الله يا شيْة من أهوى»[٣٩].

أما ثالث الملحنين الذين يعزى إليهم تلحين القصائد فهو الشيخ أبو العلا محمد، ويمكن القول إجمالا إن الشيخ أبو العلا تميز عن نظرائه من ملحني الجيل الثاني بأنه الوحيد الذي كرس موهبته لتلحين قصائد الشعر رغم أنه لم يحجم تماما عن أداء قوالب الغناء الأخرى كالدور والموال والطقطوقة، ولاشك أن نشأته الدينية واشتغاله بالتلاوة والمديح كان لهما الفضل الأول في توجيه ميوله، وحثه على التخصص في تلحين وغناء القصائد، ورغم افتقارنا إلى الدليل الذي يؤكد التحاقه بتخت عبده الحامولي، والترديد وراءه كمذهبجي، لكننا نعلم يقينا بأنه ينتمي إلى جماعة الأتباع الذين عاصروا زعيم المدرسة الوسطى، وحملوا راية الغناء من بعده كأحمد حسنين ومحمد سالم العجوز وأحمد صابر ومحمد السبع والشيخ المنيلاوي وعبدالحي حلمي وإبراهيم القباني والسيد الصفتي وزكي مراد وعبداللطيف البنا.

وربما لم يكن للشيخ أبو العلا محمد دور مباشر في ابتكار نموذج القصيدة الذي جرى إحياؤه في أواسط القرن الماضي، لكنه تشرب أسلوب التلحين الجديد الذي طلع به عبده الحامولي على الناس حيث استطاع في النهاية أن يعبر عن خصائص هذا النموذج بأكثر مما أتيح لأي ملحن آخر بمن فيهم الحامولي نفسه، وقد أعانه على ذلك - كما أسلفنا - تكريس جل مواهبه لتلحين القصائد، وعزوفه النسبي عن تلحين الأغنيات السهلة التي كانت تلقى رواجا لدى عامة الجمهور، وربما لهذا السبب لم يتمكن الشيخ من إحراز شهرة عريضة في عصر أخذ فيه الإقبال على الفن الجاد يتضاءل، وهجرت «الموشحات والأدوار والمواويل، ولم يعد لها أي ذكر، وانحصر الغناء في الطقاطيق والأناشيد المسرحية الرخيصة، وزاد اندفاع الجمهور شطر العنصر النسائي، وأخذ يناصره ويقبل على حفلاته حتى تسيطر تماما على ميدان الفن»[٤٠].

ولقد سجل الشيخ أبو العلا محمد بصوته على الاسطوانات عددا من القصائد الغنائية يربو على الثلاثين، ينتمي معظمها إلى النمط الغزلي، وتندرج خمس منها فقط تحت نمط الإنشاد الديني، والمشكلة هنا - كما كانت بالنسبة للشيخين يوسف المنيلاوي وسلامة حجازي اللذين سجلا بعض أعمالهما على اسطوانات - تكمن في أنه يصعب الاستدلال من البيانات المدونة على جسم الاسطوانة على اسم كاتب نص القصيدة أو ملحنها، بيد أنه يسهل بالرجوع إلى الدواوين الشعرية المطبوعة التعرف على عدد كبير من ناظمي أشعار قصائد الشيخ أبو العلا من الشعراء القدامى والمحدثين: كابن النبيه المصري، وعمر بن الفارض، وابن عفيف الدين التلمساني، والشريف الرضي، والإمام عبدالله الشبراوي، والشاعر إسماعيل صبري، وإبراهيم حسني مرزا، وأحمد رامي. ومع أننا لانعترض على الرأي القائل بأن بعض قصائد الشيخ المسجلة بصوته لم يقم هو بوضع ألحانها لإدراكنا مدى ما ينطوي عليه هذا الرأي من الصواب - إذ من الطبيعي أن يعمد الشيخ أبو العلا إلى غناء قصائد مستمدة من التراث الديني أو تراث القصائد الغزلية الشائعة في عصره، بل وليس مستبعدا أن يكون قد شارك في التقليد السائد لدى أتباع المدرسة الوسطى بغناء قصائد لغيره من الملحنين المعاصرين، ولاسيما أستاذه الحامولي - لكننا لانشك قط في أن أغلب القصائد التي سجلها الشيخ أبو العلا محمد قد صدرت ألحانها بالفعل عن قريحته الخصبة نظرا لما يغلب عليها من روح موحدة وأسلوب خاص في الصياغة الميلودية، ولو احتكمنا إلى ما يصرح به زكريا أحمد في مذكراته من أنه - أي الشيخ زكريا - كان واحداً ضمن أربعة ملحنين تعاونوا مع أم كلثوم في أول نزوحها إلى القاهرة عام ١٩٢٥ - والثلاثة الآخرون هم: الشيخ أبو العلا محمد والدكتور صبري النجريدي والأستاذ محمد القصبجي - لأمكننا الحصول على اعتراف ضمني بأن الشيخ أبو العلا قدم إلى المطربة الناشئة قصيدتين من تلحينه هما: «أفديه إن حفظ الهوى أو ضيّعا»، و«وحقك أنت المنى والطلب»[٤١].

(٢)

المدرسة الحديثة

مع أن عبدالوهاب - وهو أهم أفراد هذه المدرسة الذين اضطلعوا بمهمة «تحديث» القصيدة الغنائية وربما الغناء العربي بأسره - قد ولد في مقتبل القرن الحالي، كما وأن اثنين من روادها البارزين - القصبجي وزكريا أحمد - ولدا في العقد الأخير من القرن الماضي، إلا أنهم جميعا - سواء المتقدم منهم أو المتأخر - قد تربوا في بيئة الغناء القديم، أما كونهم غدوا بمثابة «الروافد الأساسية التي تشكل منها نهر الموسيقى العربية المعاصرة» على حد تعبير أحد باحثينا الأجلاء،[٤٢] فتلك مسألة قد يكثر فيها الخلاف حتى وإن سلمنا بالدور الخطير الذي لعبه التغيير الحضاري، «ففي غضون ربع قرن تقريبا، امتد من ١٩٠٤ إلى ١٩٣٤ ظهرت في مصر مبتكرات تكنولوجية غربية أحدثت أثرا خطيرا في الموسيقى العربية، فدخل الفونوغراف ليحل محل الحفلات والمسارح كوسيلة لنشر النتاج الموسيقي والغنائي، وتطورت صنعة المسرح الغنائي تمثلا بالأوبرا الإيطالية التي أخذ المصريون يشاهدونها في مصر منذ عهد الخديو إسماعيل، ثم ظهر أول الأفلام المصرية سنة ١٩٢٧ وأول الأفلام الغنائية سنة ١٩٣٢، وسرعان ما ظهر الميكروفون وتأسست الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٤، فأحدثت هذه المبتكرات تبدلات تعصى على محاولة الحصر، وغيرت كثيرا من ملامح الموسيقى والغناء العربيين في مصر والوطن العربي. فاقتضى الفونوغراف أن تكون الأغنية سريعة وقصيرة تستوعبها أسطوانة فاختفت الوصلة الغنائية وظهرت مكوناتها من أنواع غنائية مستقلة: الموال والموشح والدور، واقتضى المسرح الغنائي ابتكار المحاورات الغنائية وظهر التعبير الوجداني والتمثيلي في الغناء. وعزز ظهور السينما الحاجة إلى التمثيل والتعبير والمحاورة في الموسيقى، وفرض الإيقاع والمضمون السينمائي نفسيهما على ملحن الأغنية السينمائية، ثم استطاعت الإذاعة أن توسع انتشار الأغنية وأحدثت أثرا معاكسا لأثر ظهور الأسطوانة إذ يسرت الوصلات الإذاعية للأغنية الطويلة أن تعاود الظهور والازدهار»[٤٣].

ويعدد الأستاذ فكتور سحاب في كتابه «العظماء السبعة» مظاهر التطوير التي أحدثها ممثلو المدرسة الحديثة بقوله: «فالشيخ سيد درويش هو الذي وضع أسس التعبير المسرحي والتمثيلي في الموسيقى العربية، ومحمد القصبجي هو الذي وضع ملامح المونولوج الوجداني العربي وثبت أصوله الموسيقية، والشيخ زكريا أحمد هو الذي طور الدور والطقطوقة، ومحمد عبدالوهاب هو الذي طور القصيدة وأنشأ الموال في أغنية مستقلة ووضع ملامح الأغنية السينمائية». والواقع أنه كلام صحيح في جملته، لكنه يتعلق فيما نظن بقوالب الغناء **Forms** وعلاقات الطابع الخاص

ethetic (أو ما يسميه المؤلف بالتعبير التمثيلي والوجداني) أكثر من كونه يتناول طبيعة اللغة الموسيقية، في حين أن عملية التحديث برمتها نبعت من داخل اللحنية المصرية ذاتها ورغبة الملحنين في تطويرها بما يتلاءم مع مشاعرهم الذاتية والمستجدات الحضارية التي أشار إليها الأستاذ فكتور في كتابه.

ولو أردنا أن نقصر الحديث هنا على القصيدة الغنائية فلابد من ملاحظة أنه باستثناء سيد درويش - الذي لم يعن بتلحين القصائد - فقد عمل الباقون - مشتركين - على تحديث لغة القصيدة بالقدر الذي باعد بينها وبين نموذجها الكلاسيكي كما تجلى بصفة خاصة عند الحامولي وأبو العلا محمد على نحو ما سلف القول. وقد لا تصل جهود القصبجي وزكريا في هذا الصدد إلى حجم الجهد الذي بذله عبدالوهاب، ربما لأن الأول لم يكن مغنيا حلو الصوت وبالتالي لم يتحمس لغناء أو تلحين القصائد، وعلى حد علمنا فقصيدة «إن حالي في هواها عجب» هي الوحيدة التي سمحت أريحيته بتلحينها وفقا لمقايسات القالب الذي تربى عليه سمعيا، لكنه بعد ما تمكن من حل إشكالية اللغة أقدم دون تردد على تلحين عدد كبير من القصائد نتوقف عند بعضها الذي غنته أم كلثوم: خاصمتني - أيقظت في عواطفي - أيها الفلك على وشك الرحيل - لاح نور الفجر - يا فؤادي غن ألحان الوفا - يا غائباً عن عيوني.

وأما زكريا أحمد فقد مارس تلحين القصائد الدينية في بواكير حياته (لعل أشهرها هي قصيدته «مولاي كتبت رحمة الناس عليك») كما وضع ألحانا لقصائد غزلية تحتذى بالنهج القديم لم نعد نعرف سوى مطالعها (على البدر بعد ضياك السلام - عجبي لمحتمل الصبابة - ويح الهوى طالت به ليلتي) غير أن تراثه الحقيقي الباقي يتمثل في قصائده الملحنة للسينما - وبالذات أفلامه مع أم كلثوم - وكلها مصاغة وفقا للأسلوب الحديث الذي توصل إليه - مستهديا بتجارب زملائه - بدءا من الثلاثينيات، ونخص بالذكر من هذه القصائد (قولي لطيفك ينثني - يا بشير الأنس - رحلت عنك ساجعات الطيور - بين ذل الهوى وعزة نفسي - أيها الرائح المجد).

ويبدو الوضع مختلفا بالنسبة لعبد الوهاب الذي تميز عن سابقيه من أعلام المدرسة الحديثة بحلاوة صوته وموهبته التلحينية الفائقة النظير، ولما كان شاغله الأوحد في مبتدأ حياته ينحصر في توكيد قدرته على الغناء الصعب، لذا اختار أن يحقق ذاته كمطرب من خلال أدائه لعيون القصائد الشائعة في أيامه (ولا ننس أن أول ما سجل عبدالوهاب بصوته على اسطوانات كانتا قصيدتي الشيخ سلامة حجازي: «ويلاهُ ما حيلتي» و«أتيت فألفيتها ساهرة»)، غير أن حسن الطالع وحده هو الذي أثبت فيما بعد أن عبدالوهاب لم يكن فحسب مغنياً فذاً بل وملحناً للقصائد - التي تلقى أصولها عن أبو العلا محمد - لايشق له غبار، فقد شهدت حقبة العشرينيات فيضا من قصائده التي بلغ تعدادها ثلاث عشرة قصيدة بيانها كالتالي:

١- قصيدة: منْكَ يا هاجرُ دائي - أحمد شوقي - ١٩٢٤

٢- قصيدة: تعاليْ نفنِ نفسيْنا غراماً - احمد رامي - ١٩٢٤

٣- قصيدة: قلبٌ بوادي الحِمَى - أحمد شوقي - ١٩٢٤

٤- قصيدة: باتَتْ تُناجيني عيُونُه - جلال رضوان - ١٩٢٥

٥- قصيدة: أخافُ عليكِ من نجوَى العيُونِ - أحمد رامي - ١٩٢٧

٦- قصيدة: خدعُوها بقولهم حسْناءُ - أحمد شوقي - ١٩٢٧

٧- قصيدة: أنا أنطونيو - أحمد شوقي - ١٩٢٧

٨- قصيدة: يا حبيبي كحَّل السُّهْدُ عيوني - أمين عزت الهجين - ١٩٢٧

٩- قصيدة: ردَّت الروح - أحمد شوقي - ١٩٢٨

١٠- قصيدة: يا جارةَ الوادي - أحمد شوقي - ١٩٢٨

١١- قصيدة: طاولْت حبْلَ الهجْرِ - أحمد رامي - ١٩٢٨

١٢- قصيدة: يا ناعماً رقَدَتْ جُفُونُهُ - أحمد شوقي - ١٩٢٩

١٣- قصيدة: أتعجلُ العمر ابتغاء لقائها - أحمد رامي - ؟

ولاريب أن هاته القصائد كانت تمثل جهدا - يضاف إلى جهود الشيخ أبو العلا محمد - من أجل توكيد معالم النموذج الكلاسيكي الموروث عن عصور الغناء البائدة، بيد أنها اعتبرت نذيرا بقرب زوال هذا النموذج نظرا لأن المحاولات كانت قد بدأت - في تلك القصائد ذاتها وعلى يدي ملحنها - للحد من طغيان النزعة الخطية المباشرة (على النحو الذي سيرد شرحه تفصيلا بالجزء الثاني من البحث) بل ولقد نشطت سليقة الملحن التجديدية في قصائده: أنا أنطونيو، ويا حبيبي كحل السهد، وردّت الروح إلى إحداث تغييرات جذرية تقريبا - تتعلق بأسلوب التلحين - تجعل من الصعب إدراجها مع بقية القصائد تحت تصنيف واحد.

ويحدد الأستاذ فكتور سحاب أوجه التطوير التي طرأت على قصائد عبدالوهاب العشرينية عن طريق مقارنتها بقصائده في الثلاثينيات على الصورة التالية:

أولا: ملامح قصائد العشرينيات

١- الغناء تجويدي في كل ملامحه وعربه والتزامه وقع الكلمة العربية.

٢- الجملة اللحنية تنتهي بانتهاء الصدر أو العجز أو البيت الشعري نفسه، ولذا فهي شبه مستقلة مثلما البيت الشعري مستقل.

٣- اللوازم الموسيقية بدائية للغاية، إذ إن مهامها تنحصر في ثلاث هي: ضرب الإيقاع بضربات على العود أو القانون، وملء القياسات الموسيقية بين جملتين، والترجمة (أي ترداد اللحن الذي أداه المغني لتوه)، وتعيين النغمة التي يهم المغني بادائها، والتمهيد للانتقال من مقام إلى آخر.

٤- الختام لابد وأن يكون في المقام الذي بدأ به لحن القصيدة.

ثانيا: ملامح قصائد الثلاثينيات

١- تطوير المقدمة (والخاتمة) سواء من ناحية التأليف أو التوزيع الآلي.

٢- دخول اللازمة دون إهمال في صلب اللحن المكتوب، واندماجها في نسيجه وضمن بنيته.

٣- اختفاء إيقاع الوحدة الكبيرة، واعتماد إيقاعات متنوعة وفقا للحاجات التعبيرية.

٤- عدم التزام مقام واحد للمقدمة والمطلع الغنائي والخاتمة.

٥- استعمال الغناء المرسل حينما تدعو حاجة اللحن والتعبير.

٦- تطوير غناء المطرب وتهذيبه وترويض العرب الصوتية[44].

ومرة أخرى نلاحظ أن المقارنة في مجملها صحيحة، لكنها لاتزال تتعلق بأهداب الشكل الخارجي للقصيدة (القالب) فضلا عن الصناعة الآلية والإيقاعية والاستخدام المقامي، دون أن تحاول قط النفاذ إلى عمق الصياغة اللحنية لسبرغور اللغة التي كتبت بها القصائد، وما جد عليها من اختلاف أو تطوير، وقد يكون ذلك راجعا في الأساس إلى كون الباحث قد انتهج في تقييماته منهجا وصفيا يقوم على التقرير والسرد دون أن يسعى إلى تحليل ولو بعض شذرات من مدونات الأعمال التي تصدى للحديث عنها، مما كان حريا بأن يخلع على توصيفاته طابعا موضوعيا يدنيها من عقل القارىء. ويرأينا أن التجربة التي خاضها رواد المدرسة الثالثة من أجل تحديث قصيدة الغناء - والنتاج الموسيقي عموما - قد استهدفت في جوهرها الخروج على أشكال الصياغات الخطية المستلهمة من فنون الإنشاد الديني، والتي دأبت على التعويل تماما على مبدأي التجاور والعودة إلى الأصل Neighboring & Returning كي تضمن لخطوطها انتشاراً واسعا من حيث المدى الفراغي، لكنه محدود نسبيا من حيث الشكل والحركة والحيوية. ويجوز أن تجربة التحديث لم تقصد البتة الانفلات بالكلية من قبضة النمط الخطي، لكنها أرادت قطعا أن تتحرر من ربقة النزعة الخطية «الفراغية» كيما تؤسس لخطية أخرى أقل سفورا تستهدف كبح جماح الانتشار المستعرض للوحدات المستخدمة في عملية التشكيل الخطي وذلك بتضييق حيزها الزمني والفراغي، وهو ما يعني بصيغة أخرى عدم التعويل على مبدأيْ التجاور والعودة إلى الأصل

بصورتيهما الفضفاضتين اللتين أعتيد عليهما في نمط الغناء القديم، ولربما قصدت تجربة التحديث إضافة إلى تضبيط النبر الايقاعي والقياسات المازورية تقصير زمن الدرجات البنائية، والتقليل قدر الإمكان من توابعها الزخرفية كماً ونوعاً، هذا عدا إفساح المجال لإمكانية الفصل - في حدود معينة - بين عناصر التتابع الخطي والسماح لعلاقات البناء، والوظيفة والتماثل الموتيفي (المتتاليات والتكرار الحرفي والمنوع) بأن تمارس دوراً واضحا في تحديد معالم اللغة الموسيقية.

وفي حين لم يواجه سيد درويش حرجا حقيقيا في وضع ألحانه المسرحية أو موشحاته لكونه استلهم في أولاها أعمال الأوبرا الإيطالية، وفي الثانية تراث الموشحات الذي ألمّ بمعظمه أثناء رحلتيه إلى الشام، وفي الحالين لم يكن مضطرا لمجابهة أخطار النزعة الخطية التاريخية التي اعتادت أن تؤكد سيطرتها المطلقة على قوالب معينة للغناء العربي يأتي في مقدمتها القصيدة والموال والدور، ولأن سيد درويش لم يلحن القصائد أو المواويل لذا فقد خاض امتحانه الصعب وهو بصدد وضع أدواره العشرة، وهنا أثبت بحق انه أحد الرواد الأوائل الذين وجهوا ضربة موجعة لألوان الصياغات اللحنية المستمدة من فنون الانشاد، باجتنابه نوتات الإحاطة الزخرفية واعتماده كلياً على الدرجات البنائية التي يكاد يستحيل التصرف فيها بالتغيير أو الحذف، وربما كانت خطوطه اللحنية بانسراحاتها الطويلة وتوغلها عبر أحياز عريضة تبدو أقرب في طابعها إلى النموذج الميلودي الفراغي القديم، لكن خلوها من الزخارف ووضوح مقصدها واحتوائها على المسافات التآلفية والقفزات يجعلها تنأى بوضوح عن النموذج المذكور. على أن ما أحدثه سيد درويش من ابتكارات في تلحين الدور إنما ينحصر في أمرين أساسيين: أولا استخدامه لعلاقات ذات طابع وظيفي وتعبيري استوحاها من ألحانه المسرحية، وثانيا تطويره لعناصر القالب الشكلي سواء بتمديده رقعة المذهب وبداية جسم الدور أو بإدخاله الليالي والآهات كجزءين ضروريين في كل أدواره تقريبا، وتوسعه في مردات الهنك والإنشاد التبادلي بين المغني وأفراد الجوقة (المذهبجية)، حتى ليصح القول إن قالب الدور استطاع بفضل جهود زعيم المدرسة الحديثة أن يصل إلى ذروة عالية لم يبلغها قط على أيدي أحد ممن جاءوا بعده (بمن فيهم زكريا أحمد كما يزعم الأستاذ فكتور).

وعلى العكس من سيد درويش فقد تحمل القصبجي وزكريا أحمد وعبدالوهاب - بوصفهم ملحني قصائد وأدوار ومواويل - عبئا أكبر من محاولتهم البحث عن طرائق تلحينية جديدة تحل محل الطرائق المعمول بها في الصياغات الموروثة عن القرن التاسع عشر، ويمكن القول بقليل من التجاوز إن القصبجي وجد ضالته في الحان الموسيقي الأوروبية بقدر ما وجدها زكريا أحمد في ألحان الموشحات. أما عبدالوهاب فقد اهتدى إلى حله الأمثل في الموسيقتين العالمية والتركية إضافة إلى ما أمدته به موهبته الصوتية من قدرة على أداء النغمات الدقيقة التي تقل في

مسموعها عن ربع التون أو لنقل بالأحرى قدرته على زحلقة النوتات - خاصة الزخرفية - بصوته أثناء الغناء مما خلع على خاماته - بدءا من الثلاثينيات فصاعدا - طابعا استطيقيا ووجدانيا عاما يصعب التعبير عنه بالكلمات، ولاريب أن ظهور الميكروفون كان الدافع وراء ابتداع عبدالوهاب لطريقته الجديدة في الأداء، كما كان هذا الجهاز العجيب هو الذي استحثه على تجويد مناطق القرارات وتغيير مخارجه و«ترويض عربه الصوتية» بالقدر الذي أوحى أخيراً بأن غنائه صار أكثر رهافة وتهذيبا وصقلا.

ولقد كان بوسع القصبجي أن يفيد هو الآخر من الموسيقى التركية على نحو انعكس بوضوح في قصائده ومونولوجاته التي حفلت بمعالجات خطية تنأى في طبيعتها عن خطوط النمط الديني، بيد أن طموح القصبجي قاده إلى وضع ألحان تتجرد كليا من سمة الزخرفة الفراغية لاعتمادها على التراصف المحكم لدرجات البناء - حتى وإن بدت أحيانا مفرطة في طولها - والقفز المسافي واحتذاء نموذج اللحن الأوروبي. بيد أن دافعه إلى التجديد قوي بصورة ملحوظة بعدما استفزته تجارب عبدالوهاب الأولى في أغنياته السينمائية، فقد أضحى أشد توقا إلى استخدام موارد المقامات بصورتها الميكروتونية الجديدة، لاسيما حين كان يصادف مغنية - كأم كلثوم - دربت حنجرتها على أداء الدرجات عبر مخارج تسمح بالانزلاق من درجة إلى أخرى وبزخرفة المجرى الخطي الأساسي وفقا للأسلوب الذي ابتدعه عبدالوهاب.

ولايجوز تصور أن زكريا أحمد أحجم عن بالانزلاق من فنون الديح والسيرة النبوية وتلاوة القرآن، لكنه فيما يبدو - وبحكم كراهيته تقمص شخصية الفقيه ورغبته في هجر الإنشاد الديني واحتراف الغناء الدنيوي، وربما أيضا لظروف تتعلق بأصله التركي من ناحية أمه - كان ميالا بشدة إلى أداء الموشحات، كما يبدو أن القدر أعانه على إشباع ميله ذاك حين «ألحقه عديله - الشيخ درويش الحريري - ببطانة الشيخ علي محمود، فعلمه هذا الآذان فجرا .. وكان علي محمود تلميذا على عبدالرحيم المسلوب وعثمان الموصلي عالم الموشحات التركية والشامية فتعلم منه زكريا الآذان والتجويد والسيرة والتواشيح»[٤٥]. ولأن زكريا ظل معارضا طيلة حياته لفكرة الأخذ عن الموسيقى العالمية، لذا انصرف بكليته إلى استلهام موسيقى الأتراك - وبالذات الموشحات - علاوة على الأغاني الشعبية التي عرفها عن قرب أثناء تطوافه بالأرياف «يسمع الناس ويستمع إليهم»، ولعل ذلك هو ما يوضح لِمَ أعرض في أدواره وطقاطيقه وقصائده عن الخطية «الفراغية» وسلك منحى جديداً يقوم على تجاور النوتات القصيرة والتكرار والتتالي وسحبات الصوت والزخارف الدقيقة.

ونعود إلى عبدالوهاب الذي تحمل بدرجة أكبر من زميليه مسئولية الانعتاق من أسر النمط الخطي - كما تشربه في طفولته وصباه وانحدر إليه رأسا عن سلامة حجازي وأبو العلا محمد -

ربما لكونه قد شارك في تكريس هذا النمط أثناء حقبة العشرينيات بأدائه قصائد تجسد خصائصه بأوضح صورة ممكنة، بيد أن عبدالوهاب تعلم - بفضل ولعه المبكر بالموسيقى العالمية- كيف يدخل على بناء هذه القصائد تجديدات لحنية أخرجتها في العديد من الأحوال عن هيكلها الخطي الصارم على نحو ما أوضحنا آنفا، كما تعلم في طور لاحق كيف يستخدم صياغة خطية تتجه إلى هدفها مباشرة دون تلكؤ أو انعطافات جانبية، وتكاد تخلو من مظاهر التكرار أو التقابل أو التناظر أو التتالي لتعويلها في الأساس على علاقات التضمن والبناء، وقد تجلت هذه الصياغة خصوصا في مونولوجاته الملحنة خلال حقبة الثلاثينيات، والتي تضاهي من حيث حبكة تصميمها وتعبيرها الانفعالي الجياش أريات الأوبرات العالمية، كما تجلت بدرجة لا تقل وضوحا في قصائده الموضوعة خلال حقبتي الثلاثينيات والأربعينيات، لكن عبدالوهاب الذي اعتاد أن يغير جلده باستمرار - ربما بدعوى حرصه الزائد على أن يبدو جديدا وقريبا من وجدان جمهوره - سرعان ما تخلى عن طريقته التلحينية القائمة على رصانة الحبكة وعمق التعبير، وراح يبحث - بدءا من أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات - عن طريقة أخرى تقوم على علاقات التشاكل ليضمن لألحانه السهولة والقدرة على النفاذ بسرعة إلى ذائقة المتلقي، ولذا وجدنا أغنياته الصغيرة - ويذكر أنه تحمس في أواسط عمره لقالب الأغنية الصغيرة وجعل منه شعارا دأب على ترديده في مناسبات عدة - تحفل بالتكرارات الحرفية والمنوعة والتماثلات الموتيفية والتقابلات العبارية والمتتاليات والتراكيب اللحنية المنطوية على الإثارة واللوازم المتقنة والمقدمات ذات الطابع الاستعراضي والتوزيعات الآلية، بيد أن ذلك كله لم يفلح في حجب مهاوي السطحية والنضوب التي كان أمير النغم العربي قد بدأ ينزلق في حمأتها إلى الأبد.

ويمكن بشكل عام حصر مظاهر التجديد التي أدخلها رواد المدرسة الحديثة على طرائق تلحين الأغنية العربية في جملة نقاط كنا نأمل لو سنحت الفرصة للتدليل عليها عمليا بتحليل بعض الأمثلة المختارة لولا ضيق المجال من جهة، وتقيدنا بموضوع البحث الأساسي من جهة ثانية:

١- إثراء الإيقاع الداخلي للجملة اللحنية عن طريق التحرك بسرعة فيما بين ضغوط النبر المازوري وتنويع القيم الزمنية للدرجات والتعويل بصفة خاصة على النوتات الصغيرة.

٢- الحفاظ على وحدة الجو النغمي بالتركيز على النوتات الربعية والحاكمة والمسافات المظهرة لطابع المقام، وباستخدام رواسم أو أشكال موتيفية معينة.

٣- تحقيق درجة قصوى من التطابق بين العروضين الشعري والموسيقي، حيث غدت كل درجة تحظى بحرف أو مقطع لغوي، هذا عدا العزوف عن إطالة حروف العلة أو المد بصورة مسرفة (إلا إذا اقتضت ذلك متطلبات العرض الصوتي).

٤- إفساح المجال للعنصر الموسيقي البحت المتمثل في المقدمات واللازمات البينية، وفيما يتعلق بهاته الأخيرة فقد لوحظ في العديد من الأحيان أن اللازمة كانت تسهم في استكمال بنية اللحن الغنائي أو تستقل بلحنها الخاص مما أضاف رصيداً جديدا إلى المحتوى الميلودي الإجمالي للعمل.

٥- تنويع مضمون الدلالة الموسيقية بالقدر الذي سمح عادة بالتعبير عن معاني النص الشعري الملحن سواء الحسية أو الحركية أو العاطفية، إضافة إلى المدلول الموسيقي الخالص.

٦- إيلاء أهمية أكبر للخطوط السريعة المبتورة الموجزة على حساب التشكيل الخطي الفراغي المطول (أي خطية الإنشاد الديني).

تحليل القصائد

الدافع إلى كتابة هذا المبحث التحليلي يتلخص في كونه حتى الآن لم يتوفر لدينا أي نظرية تتعلق بنقد خصائص التكوين البنائي لألحاننا العربية عموما. ويبدو أن معظم الكتابات التي انبرت لأداء تلك المهمة لم يكن بمستطاعها في الغالب أن تقدم لنا سوى نوع من الوصف الخارجي الذي يتوقف عند ظاهر تجربة الإبداع دون النفاذ إلى غورها الباطن (كأن يقال مثلاً: الخط اللحني يستهل حركته الصاعدة اعتبارا من درجة الراست (دو)، ويبلغ ذروته في درجة النوى (صول)، ثم ينحدر منها هابطا إلى نقطة البداية) أو كانت تجري مسحا إحصائياً لما يحويه مسار اللحن من فقرات وأجزاء، متعارف عليها في طريقة التحليل القالبي Form (من المازورة كذا إلى المازورة كذا عبارة أولى تمثل المقدم، ومن المازورة كذا إلى المازورة كذا عبارة ثانية تمثل التالي) أو تعمد إلى تقديم تقرير مسهب عما يشتمل عليه سياق الميلودية من وجوه التماثل الموتيفي (الموتيف بالمازورة الأولى يجرى تكراره بالمازورة الثالثة، وقلبه بالمازورة الخامسة، وتغيير القيم الزمنية لدرجاته بالمازورة الثانية عشرة) أو لعلها كانت تقنع عادة بملاحقة تحول العمل صوب مقامات وأجناس ومناطق نغمية جديدة (الأغنية تبدأ في مقام البياتي، وتتنقل ما بين مقامي الشورى والحجاز قبلما تعاود الركوز في المقام الأساسي).

إذن فالقصور الذي نلاحظه في الكتابات التحليلية ذات الطابع الأكاديمي إنما يرجع في الأساس إلى كونها اعتمدت على ثمة مناهج وصفية وإحصائية وشكلية لا ترى التركيب اللحني إلا من منظور «عام» يفتقر إلى الخصوصية، بينما يكاد يكون مستحيلاً افتراض وجود نمط ميلودي واحد في تراثنا الموسيقي يمكن الحديث عنه «بصفة عامة»، والأقرب إلى الواقع أن نسلم بوجود عدة أنماط تتفاوت في خصائصها تبعا لاختلاف الملحنين ومدارس التلحين التي تعاقبت على فنون الموسيقى والغناء منذ بدء تطورها الحالي.

وإذا كان العمل الموسيقي يمثل كياناً معقداً ومتعدد الأوجه، حيث يجد الناقد نفسه مواجها برهط من الأسئلة المحيرة: كيف يتسنى للعمل تحديد لغته السافية، وبنـاء هيكلـه الإيقاعي، وما الطريقة التي يلجأ إليها لتنظيم حركته في الفراغ، وما نوع وسائط الأداء التي تضفي على مصوتيته لوناً نغمياً مميزاً، وماهي العلاقة الضرورية بين عمليات البناء المشاركة في صياغة العمل ككل؟. وإذا كنا لضيق رقعة البحث لم نستطع استجلاء غموض أكثرية هاته المشكلات بالنظر في قصائد عبدالوهاب المؤلفة خلال حقبة العشرينيات، إلا أننا اخترنا مدخلا جديدا من شأنه أن يسهم في الكشف عن أعماق صياغتها اللحنية، تمثل تحديدا في بحث ظواهر «التشكيل الفراغي لحركتها الميلودية». ولربما بدا المصطلح الأخير غريبا - ومبهماً نسبياً - إذا قورن بما اعتيد على استخدامه من مصطلحات الفكر التقليدي في حقول بحوثنا الموسيقية، فضلا عما يوحي به من تصور مكاني يتعارض أصلا مع تعريف الموسيقى بوصفها فناً في الزمان، ولذا يتعين علينا - بغية تبديد الغموض الذي يكتنف المصطلح - القول بأن أي عمل موسيقي يلجأ إلى اختيار حيز معين بالفراغ الصوتي كي يتوفر على نشر حركته في محيطه وبالتالي فما العمل - منظورا إليه من تلك الوجهة - سوى حركة تتكشف تدريجيا في فراغ الحيز النغمي الذي وقع عليه الاختيار. وتسلك الميلودية في حركتها مسارا يختلف بحسب الوصل أو الفصل بين درجاته، وفي نمط كالذي تمثله قصائد عبدالوهاب نجد الألحان تجري في مسارات خطية (أي موصولة الدرجات) أحادية أو ثنائية أو متعددة الاتجاه، تؤلف في مجموعها ما اصطلحنا على تسميته بعملية التشكيل الفراغي للحركة، ونحن نأمل أن نتمكن خلال بحثنا من إلقاء الضوء على جوانب تلك العملية علنا نوفق في آخر الأمر إلى تفهم بعضا من مشكلات الصياغة عند عبدالوهاب، وبالذات ما كان متعلقا منها بأعماله المؤلفة وفقا لهذا النمط الخطي.

ولم يكن باحثونا وحدهم هم الذين قصروا عن إدراك مفهوم الشكل الفراغي لحركة الألحان، بل سبقهم إلى ذلك قرناؤهم من الباحثين في مجالات الموسيقى الأوروبية حال كون هؤلاء الأخيرين لم يهتدوا إلى فكرة الفراغ النغمي وكيفية ملئه بواسطة الحركة الميلودية إلا مع بداية القرن العشرين تقريبا، ففي مؤلفهما القيم بعنوان «التصميم الصوتي للموسيقى Sonic Design يعرب روبرت كوجان وبوتسي إسكوت عن دهشتهما لما أولته النظرية الموسيقية عبر تاريخها من اهتمام سطحي بدراسة «ظاهرة التشكيل الفراغي»، والجهد اليسير الذي بذله علماؤها من أجل إدراك مفهوم الفراغ الموسيقي رغم دلالته الهامة بالنسبة لتركيب العمل، ويستعرض المؤلفان مراحل تطور هذا المفهوم وأسباب تعثره، فيقولان: «فيما قبل عام ١٧٢٥ قنعت النظرية بفئة قليلة من المبادئ، العامة ربما كان أكثرها انتشاراً تعميمات زارلينو التي سوت بين كل من الميلودية والحركة ذات المنحى الخطي، بيد أنه في الفترة بين عامي ١٧٢٠ و١٩٠٠ سيطر على الفكر الموسيقي

منهجا: جان فيليب رامو وجي. جي. فوكس المتعارضان، ولقد أدى توكيد رامو بأن الميلودية يجري استخلاصها من الهارمونية، إلى إغلاق الباب في وجه المحاولات الرامية إلى دراسة خصائص التشكيل الخطي للحركة الميلودية في حيز الفراغ، على عكس كتاب جي. جي. فوكس المسمى «خطوات على طريق المذهب البرناسي» الذي يدحض بوضوح افتراض رامو، ويذهب إلى القول بأن السيطرة على الفراغ تتأتى عن طريق تراكب الخطوط الميلودية. ولقد ظل التعارض بين مفهومي رامو وفوكس قائما إلى أن وجد الحل في القرن العشرين حين أدى شيوع الأفكار الجديدة عن الفراغ (في مجالات الفن والعلم عموما) إلى استئناف بحث الموضوع كله بصورة شاملة، وهنا تجدر الإشارة إلى ما أحدثه عالم النظريات هاينريش شينكر Heinrish Schenker وأتباعه من ثورة في الفكر الموسيقي ككل»، ويخلص المؤلفان من عرضهما التاريخي إلى القول بأنه تبلورت في القرن العشرين «حالة جديدة من الوعي تهدف إلى إعادة النظر في منجزات الماضي، والإمكانات العديدة التي يعول عليها في ملء حيز الفراغ، حيث إن النظرية التي لاتأخذ في حسبانها هذا المفهوم لابد وأن تحجب نفسها طوعاً عن التأثر بمجموعة من طرائق إدراك العمل الموسيقي التي جرى إنماؤها على امتداد هذا القرن»[٤٦].

والواقع أن مقالنا عن قصائد عبدالوهاب في العشرينيات يهدف إلى إفساح المجال أمام هذا المفهوم الجديد لينفذ إلى ساحة الاجتهاد العلمي، ويحتل مكانه بين سائر المفاهيم التي دأبت نظرية الموسيقى العربية على تكريسها، ولسنا نرتاب في احتياج النظرية إلى مفهوم كذاك نظرا لما يمثله النمط الخطي في تراثنا من أهمية أساسية، إذ نعتقد أن حرفة التلحين في مصر - والعالم العربي- لم تنعتق تماما من أسر الصياغات الخطية رغم محاولات «تحديثها» على أيدي رواد المدرسة الثالثة (كما أوضحنا تفصيلا بالجزء الأول من البحث)، وعلى الرغم أيضا من الجهود المبذولة على مستوى أكاديمي لخلق تيار مضاد يحتذي بالأساليب الأوروبية ويهدف إلى ابتكار تصميم ميلودي يقوم على مبدأ الفصل بين الدرجات.

كما نود التنويه إلى أن مفهوم الخط امتلك منذ القدم القدرة على التأثير في العقل البشري، والتحكم في مجالات إبداعه، بل وما فتىء هذا المفهوم يؤلف السمة الغالبة على التفكير في حضارات الأمم التي لم تقطع شوطا كبيرا في مضمار التقدم. ويدلي المؤلفان الآنفا الذكر بما يفيد هذا المعنى في قولهما: «منذ حضارة اليونان وحتى نهاية العصر الأوروبي (حوالي عام ١٩٠٠) لم يتهيأ لواحد من المفاهيم التي سادت ثقافة الغرب أن يحظى بأهمية كالتي حظي بها مفهوم الخط، إذ اعتبر أساسا في علم الهندسة الإقليدي، وفي علوم الفيزياء الكلاسيكية على نحو ما صاغها نيوتن وجاليليو (خطوط القوة والحركة)، وفي فن التصوير استخدم الخط لتعيين الحدود الخارجية للأشكال وللإيهام بالمنظور الفراغي، يضاف إليه أن الكتابات اللغوية تؤسس على قاعدة الانتقال

المتدرج من موضوع إلى آخر وفق منهج خطي يتقدم رويدا إلى الأمام. وباختصار لقد نجح مفهوم الخط في أن يشكل طريقتنا في التفكير حتى إننا لم نعد بعد قادرين على إدراك حقيقة كون الواقع لايحويه دائماً»[٤٧].

وإذا كانت الحضارة الأوروبية أفلحت في تجاوز مفهوم الخط إلى مفاهيم أخرى مستمدة من مجالات التفكير العلمي، كمفهوم الكتلة والحقل والمجال، مما استتبعه نشوء تيارات جديدة في حقل الإبداع الموسيقي تسعى إلى إيجاد تراكيب صوتية لا تشارك فيها الخطوط إلا بقدر محدود، فقد بقي الوضع على حاله في عالمنا العربي الذي لم يقدر له أن يتحرر - في نسق تفكيره العام أو الموسيقي - من سيطرة المفاهيم الخطية، الأمر الذي من شأنه أن يخلع بعض الأهمية على أية دراسة تعنى بتناول قواعد التشكيل الفراغي لحركة الألحان في نتاج واحد من أبرز أعلام الموسيقيين العرب تميز بكونه كرس ردحا من حياته - لا يقل عن عقد كامل - للعمل من أجل تثبيت معالم النمط الخطي في قصائده الغنائية الحاكية للنموذج الكلاسيكي الموروث عن عبده الحامولي وسلامة حجازي وأبو العلا محمد على نحو ما أشرنا.

ويلاحظ في قصائد عبدالوهاب الخمس - موضوع دراستنا - أن الميلودية دأبت على سلوك نوع من الحركة المتصلة الدرجات، حيث كانت تسمع غالبا كمجرى متصل من النقاط التي تتجاور مع بعضها في فراغ الحيز النغمي، وتتدرج قيمة تردداتها صعوداً أو هبوطا، وإن لم يلزم دوما أن تشغل التتمة لأي درجة معطاة موقعا مجاورا من الناحية الزمنية نظرا لاحتمال اعتراض مجرى الخط بواسطة النوتات الثانوية والمساعدة التي تعمل على قطع اطراد حركته بصورة مؤقتة. وربما تراءى لنا للوهلة الأولى أن عملية نشر النغمات في الفراغ لا تخضع لثمة قاعدة بيد أن تأمل المسار الميلودي لابد وأن يكشف عن الأهمية التي تكتسبها بعض النوتات لاضطلاعها بحمل الحركة من نقطة إلى النقطة التالية لها فراغيا، في حين تقتصر بقية النوتات على القيام بدور زخرفي بما يجعلنا ننظر إليها كنغمات ثانوية تقل في أهميتها عن الدرجات ذات الطابع البنائي، وبينما لايترتب على النوتات الزخرفية أي استمرار للحركة في اتجاه ما، فإن الدرجات البنائية هي التي تسهم في شق المجرى الخطي الأساسي فضلا عن كونها تحدد اتجاهه إما إلى أعلى أو إلى أسفل.

ويتوقف انتظام ووضوح الخط على مقدار الجهد المبذول في زخرفته، لأنه من المعتاد أن تلجأ الصياغة اللحنية إلى وسائل عدة تتفاوت في قدرتها على المباعدة بين عناصر المجرى الخطي المحددة للاتجاه بيد أنها تقوم على أساس مبدأين، الأول: هو ضرورة أن تشغل النوتة الزخرفية موقعا متاخما للدرجة البنائية التي تتولى زخرفتها وتعرف حينذاك بالنوتة المجاورة Neigh-boring note، والثاني: ضرورة أن تعود النوتة الزخرفية إلى الدرجة التي خرجت منها حتى وإن

لم تجاورها فراغيا، وتسمى حينئذ بالنوتة العائدة Returning note. ويمكننا إجمالا التعويل على مبدأي التجاور الفراغي، والعودة إلى الأصل في تفسير كافة مظاهر الزخرفة الخطية بقصائد عبدالوهاب شريطة أن يراعى في تطبيقها قدرا من المرونة يتجاوز ما اعتدنا أن نصادفه بالمعالجات اللحنية الأوروبية، ويمكن القول بعبارة أخرى إنه يتعين تطوير المبدأين المذكورين وتوسيع دلالتيهما على نحو يسمح باستيعاب الوسائل المستخدمة في زخرفة خطوط الألحان والكشف عن أساسها المنطقي الكامن، فبخلاف المناهج التي تقتصر على نوتة واحدة تجاور الدرجة الأصلية أو تعود إليها اتجهنا نحن في تحليلنا للنوتات الزخرفية إلى زيادة عددها إلى نوتتين مجاورتين وعائدتين طالما توافرت بالسياق خصائص معينة تجعل سيطرة الدرجة البنائية على توابعها أمرا مبرراً من قبل حاسة السمع.

ورغم أهمية الدور الذي تلعبه وسائل الزخرفة في الصياغات الخطية عموما، لكنه يجب التنبه إلى ما يترتب عليها أحيانا من انحرافات جانبية قد تثير الارتياب والبلبلة فيما يتعلق بتتمة الحركة، ولذا يجدر بنا حين نتوفر على فحص مكونات المسار الميلودي أن نميز بين عناصره المحدِّدة للاتجاه، ونوتات الإحاطة الزخرفية التي تحيد به عن مجراه الأساسي، ولنتذكر بأنه مهما يبلغ من خطورة هذه الانحرافات الجانبية فسرعان ما يتضح دورها الفاعل في تعزيز المبدأ الخطي ذاته حين تتمكن الميلودية من استطراد حركتها باتجاه نقطة القفل.

ويسعنا عموما حصر الجهد المبذول في زخرفة خطوط الألحان بقصائد عبدالوهاب، ومدى تأثيره على وضوح الحركة، في الأوضاع التالية:

١- حركة خطية واضحة لخلوها تقريبا من نوتات الزخرفة:

مثال(١)



مثال١: خط هابط يعمل في حدود جنس الراست على الكردان، لكنه لايتقيد بحده الأدنى، كما لايحوي الخط سوى نوتة زخرفية واحدة (مي نصف بيمول) مجاورة من أعلى للدرجة البنائية (ري). (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراما، الفقرة الغنائية الأولى).

٢- حركية خطية واضحة لتماثل وضع النوتات الزخرفية حول عناصر المجرى الخطي الأساسي:



مثال٢: خط هابط يعمل في حدود جنسي البوسليك على الماهوران، والبوسليك على الكردان. لاحظ تماثل وضع النوتة العائدة من أعلى (لابيمول) بالنسبة للدرجتين (صول وفا)، وتماثل وضع النوتة المجاورة من أعلى (صول وفا) بالنسبة للدرجتين (فا ومي بيمول) على الترتيب ثم لاحظ أخيرا وضع النوتتين المجاورتين من أعلى (مي بيمول وري) بالنسبة للدرجة (دو) (القصيدة نفسها، فقرة «معاني الوجد والحب الحزين»).

٣- حركة خطية يعوزها الوضوح لغلبة النوتات الزخرفية:

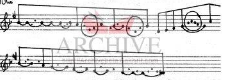


مثال ٣: خط هابط يعمل في حدود جنس الراست على المحير. لاحظ إحاطة الدرجة فانصف دييز بنوتتين عائدتين من أسفل (مي ناتوريل) ونوتة عائدة من أعلى (صول)، وإحاطة الدرجة من ناتوريل بنوتة مجاورة من أسفل (ري)، ونوتتين عائدتين من أعلى (فانصف دييز وصول). (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «فأخشى قولة العزال»).

٤- حركة خطية يعوزها الوضوح لاعتراض مسار الخط الهابط بواسطة الفجوات، ولتغيير ترتيب الدرجات بالشق الصاعد للموجة، وغلبة النوتات الزخرفية على شقها الهابط



مثال (٤)



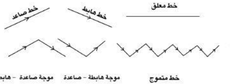
مثال ٤: خط هابط وموجة مفردة يعملان في حدود مقام البياتي، الخط يستهل بسابعة المقام، ويحوي فجوتين اعتراضيتين تباعدان بين الدرجتين (لا وصول) وتتمتيهما وتفتحان ثغرتين في المجرى الخطي تسمحان بظهور المسافات الثالثة. الشق الصاعد للموجة يقصر عن بلوغ الحد الأعلى للمقام، ويتميز بتغيير ترتيب النغمات الواقعة بين الدرجتين صول ودو، أما الشق الهابط فتكثر به النوتات الزخرفية. (قصيدة: قلب بوادي الحمى، فقرة «بلّهته بعزيز في محاجره ماض له من مُبين السحر جفنان»).

٥- حركة خطية تفتقر إلى الوضوح لحذف بعض عناصر التتابع الخطي:



مثال٥: موجة مفردة تعمل في حدود جنس الهزام المصور على درجة العراق (سي نصف بيمول)، لاحظ حذف الدرجة (دو) من الشق الصاعد للموجة، وحذف الدرجة (ري) من شقها الهابط. (قصيدة: منك يا هاجر دائي، الفقرة الغنائية الأولى).

وإذا كان المعنى المباشر الذي يستدل عليه من مفهوم الحركة الخطية يفيد الانتقال المتدرج - خطوة خطوة - في فراغ الحيز النغمي، حيث يسلك تتابع الدرجات اتجاها واحدا تتزايد أو تتناقص ترداداته بصورة مطردة كما هو حاصل بالخط الصاعد أو الهابط، لكننا نلاحظ في قصائد عبدالوهاب أن الميلودية سعت إلى تجاوز هذا المعنى المحدود للمصطلح، حين لم تكتف بتوجيه حركتها في خط ذي اتجاه واحد، وإنما سلكت خطوطا ثنائية ومتعددة الاتجاه، ولذا يمكن القول إجمالا: إن الخط المستقيم والموجة المفردة والخط المتموج تمثل ثلاثتها وحدات التشكيل الخطي للحركة الميلودية التي سنعكف فيما يلي على بحث كل وحدة منها بشيء من التفصيل:



الخط المستقيم

مما يلفت الانتباه في قصائد عبدالوهاب أنه جرى تقديم الخط المستقيم إما منفردا أو ضمن سياق مشترك يضمه مع غيره من الوحدات. كما تعددت أنواع الخطوط بحسب اتجاهها فمنها الصاعد والهابط والمعلق في مستوى ثابت تقريبا، وفي حين يتميز الأولان باطراد القيمة الترددية لعناصرهما زيادة أو نقصا، نرى الخط المعلق يتصف بثبات نسبي في ترددات أصواته خاصة حين يقتصر تركيبه على نغمة محورية واحدة ويمثل الخط الهابط أغلب أوضاع الحركة الأحادية الاتجاه، وفيه تتدرج النغمات من الحدة إلى الغلظ حتى يبلغ الخط استقراره في نقطة الغلق، ولربما تضمن هذا الوصف ذاته تعليلا سيكولوجيا لما يلاحظ من وفرة ظهور الخطوط الهابطة في ألحان القصائد، إذ من شأنها أن توحي بحالة من الاسترخاء - والخلو من التوتر - لكونها الحركة المتجهة صوب السكون[٤٨]. ويمهد لحركة الخط الهابط بنوتة صغيرة تقع في نفس طبقة درجته الاستهلالية (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، الفقرة الغنائية «أقدّمه وبي خجلٌ») أو أسفلها مباشرة (قصيدة: تعالي نفنِ نفسينا غراماً، فقرة «وأنظِمُ فيك من حبّاتِ قَلْبِي») أو على بعد الرابعة أو الخامسة التامة هبوطا. وحالئذ قد تمثل النوتة التمهيدية الحد الأدنى بمنطقة الفراغ سواء كانت جنساً نغمياً (القصيدة نفسها، فقرة «جَلَوتُ لناظري رَوْضَ المَعَاني») أو عقداً (القصيدة نفسها، فقرة «وهل أستافُ أنفاسَ المَغَاني»). كما قد يمهد لحركة الخط أحيانا بنوتتين إحداهما صغيرة والأخرى طويلة نسبيا تقعان على بعدي الثالثة المتوسطة والرابعة التامة هبوطا على الترتيب (القصيدة نفسها، إعادة الفقرة الأولى) أو بنوتتين صغيرتين تبعد أولاهما عن درجته الاستهلالية بمسافة الثانية الكبيرة، وتقع الثانية في نفس طبقتها (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «وترى الغديرَ مرصّعاً»)، أو بنوتتين إحداهما طويلة نسبيا والأخرى صغيرة تقعان أسفل الدرجة الاستهلالية مباشرة (قصيدة: منك يا هاجرُ داني، فقرة «ليس من عمرِيَ يومٌ لا ترى فيه لقائي - الخط الأول). ومع أن الخط الهابط عجز في أحوال قليلة عن إظهار طابع الجنس الذي يعمل في حدوده بسبب جمود حركته وانحصارها في عدد قيل من الدرجات (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً - إعادة الفقرة الأولى) إلا أنه تمكن غالبا من ملء فراغ جنس واحد (القصيدة نفسها، فقرة «وهل أستافُ أنفاس المغاني») أو جنسين متجاورين (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «أقدمه وبي خجل» - الإعادة) أو فراغ المقام الكامل (القصيدة نفسها، فقرة«فأخشى فَوْلَةَ العزّال مالتْ لغيرِكِ وانمحى كَذِبُ الظنونِ» - الإعادة - الخط الرابع).

وفي حالة نادرة وجدنا الخط يستهل بثالثة الجنس المتوطن بمنطقة الجوابات (حجاز على المحير) قبل مواصلته الهبوط لملء الحيز الفراغي الكامل للمقام (نفس القصيدة والفقرة - الأداء الأول - الخط الرابع). على أن الخط الهابط لم يتقيد على الدوام في حركته بحدي منطقة الفراغ،

وإنما كان يستهلها أحيانا بالدرجة التالية صعودا للحد الأعلى ويختتمها في قرار هذا الحد (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراما، فقرة «فغرد صدري بين الغصون») أو يستهلها بالحد الأعلى ويختتمها في الدرجة التالية صعودا للحد الأدنى (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «فأخشى قولة العزال مالت لغيرك - الأداء الأول - الخط الثاني)، كما قد يستهل الخط الهابط بالحد الأدنى للجنس النغمي الذي يعمل في حدوده ويختتم في ثانية (نفس القصيدة والفقرة - الأداء الأول - الخط الأول) أو يستهل بثالثة الجنس ويستقر في حساسه (نفس القصيدة، فقرة: «وأُرسِلُ في غرامِكِ من أنيني»). ولدى العمل في نطاق جنسين متجاورين فإن الخط الهابط قد يستهل حركته اعتباراً من ثالثة الجنس الأعلى ويختتمها في ثانية الجنس الأدنى (نفس القصيدة، فقرة «فأخشى قولة العزال - الإعادة - الخط الثاني) أو يستهلها بثالثة الجنس الأعلى ويختتمها في الدرجة التالية هبوطاً لأساس الجنس الأدنى (نفس القصيدة والفقرة - الإعادة - الخط الثالث). أما لدى عمله في نطاق الفراغ الكامل للمقام، فإن الخط قد يستهل حركته بسادسة المقام، ويختتمها في أساسه (قصيدة: باتت تناجيني عيونه - فقرة «في روضةٍ منظورةٍ الماءُ يرويها مَعينهُ») أو يستهلها بسابعة المقام، ويختتمها في درجة الأساس (قصيدة منك يا هاجر دائي، فقرة «(مو) لايَ يرضاهُ ولائي»).

مثال(٦)



مثال ٦: خط هابط يمهد له بنوتة صغيرة أسفل درجته الاستهلالية بمسافة خامسة تامة، ويعمل في حدود عقد التواتر. يستهل الخط بالحد الأعلى لمنطقة الفراغ ويختتم في حدها الأدنى - لاحظ النوتتين المستخدمتين في زخرفة الخط: أولاهما عائدة (لا) والثانية مجاورة من أعلى (مي بيمول). (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «وهل أستاف أنفاس المغاني»).

بيد أنه يلاحظ في قصائد عبدالوهاب أن الحركة الميلودية قلما لجأت إلى سلوك منحى خطي صاعد، ربما بسبب ما تثيره الخطوط الصاعدة عموما من إحساس بالتوتر، ففي قصيدة أخاف

عليك من نجوى العيون (الفقرة الغنائية «فاخشى قولة العزّال» - الأداء الأول) لا نكاد نجد سوى خط صاعد واحد ضمن مجموعة من أربعة خطوط قصيرة ثلاثة منها سلكت الاتجاه الهابط، ورغم انحصار نشاط الخط في حدود جنس الحجاز على الحسيني إلا أنه يستهل بالدرجة التالية هبوطاً للحد الأدنى الفراغي ويختتم في الحد الأعلى. كما نصادف بقصيدة باتت تناجيني عيونه خطين صاعدين أولهما يتصف بجمود حركته لتركزه في درجتين فقط ولقلة ما يحويه من النوتات الزخرفية (مستهل القصيدة)، والثاني (فقرة «إن روْحَتْه نَسْمَةٌ») يعمل في نطاق جنس الحجاز على النوى، ويتقيد في حركته بحدي منطقة الفراغ (صول) و(دو) على الترتيب. أما في قصيدة منك يا هاجر دائي (المقطع «وحَيَاتي») فنلتقي بخط صاعد قصير يخلو تماما من نوتات الزخرفة، ويتقيد في حركته بحدي جنس البياتي على الدوكاه.

مثال (٧)



مثال ٧: خط صاعد يعمل في نطاق جنس الحجاز على النوى، ويتقيد في حركته بحدي منطقة الفراغ، لاحظ اقتصار الخط على نوتة زخرفية عائدة (سي ناتوريل) (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «إن روْحته نَسْمَةٌ»).

وبالنسبة للخط المعلق، فكثيرا ما لجأت الصياغة الميلودية بقصائد عبدالوهاب إلى تركيز نشاط الحركة في نغمة واحدة يجرى تكرارها بإلحاح ظاهر، حيث تشكل مستوى ثابت تقريبا في حيز الفراغ، وإن لاحظنا ما بذلته طريقة الصياغة من جهد لتحريك سكون الخط المعلق إما بإضافة نغمة أخرى إلى النغمة الأصلية - ليغدو الخط مؤلفاً من نغمتين محوريتين - أو باستخدام وفرة من النوتات الزخرفية. ويمهد لحركة الخط المعلق عادة بنوتة صغيرة تقع في نفس طبقة درجته الاستهلالية (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «معاني الوجْدِ والحُبِّ الحزين») أو أسفلها مباشرة (القصيدة نفسها، فقرة «وأنظم فيك من حبات قلبي»)، وفي حالة وحيدة وجدنا النوتة التمهيدية المتميزة بطولها النسبي تقع على بعد الثالثة المتوسطة هبوطا (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «أنا أهواك - الإعادة»). وقد يقصد بتعليق الخط الإلماع إلى الحد الأعلى للجنس المراد

إظهار طابعه في منطقة الفراغ (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «أرْنو لوضْح جبينه») أو إلى الحد الأعلى للمقام (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «أنا أهواك» - الأداء الأول)، بل ولربما استخدمت النوتة المعلقة كحد أدنى أو كحساس للجنس (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «معاني الوجد والحب الحزين»)، أو حتى باعتبارها ثانيته (القصيدة نفسها، فقرة «وأنظم فيك من حبات قلبي»).



مثال ٨: خط معلق يتألف من نغمتين محوريتين (سي ناتوريل ودو). لاحظ الاقتصار في زخرفة الخط على نوتتين مجاورتين من أعلى (مي بيمول وري). (قصيدة تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة: «معاني الوجد والحب الحزين»)

الموجة المفردة

الموجة المفردة - كالخط المستقيم - تعتبر إحدى اللبنات الأساسية التي يعول عليها في عملية التشكيل الخطي للحركة الميلودية بقصائد عبدالوهاب، وتتصف باحتوائها على شقين أحدهما صاعد والآخر هابط أو العكس، وفي حال استهلال الموجة بشق صاعد فإنه يلتقي مع نظيره الهابط في نقطة تمثل الذروة، أما لو جرى استهلالها بشق هابط فإنه يلتقي بنظيره الصاعد في نقطة تمثل قاع الموجة، وقد نلاحظ في بعض الأحيان أن سياق الفقرة الغنائية يحوي أكثر من موجة، لكن ما يميزها حينذاك عن تتابع الموجات الفرعية بالخط المتموج هو التعارض بين اتجاه كل موجتين متعاقبتين، بمعنى أنه لو كانت الموجة الأولى هابطة - صاعدة لزم أن تكون تاليتها صاعدة - هابطة، بينما تتشابه موجات الخط المتموج في اتجاه أضلاعها.



وتكاد تقتصر قصائد عبدالوهاب على الموجات الصاعدة - الهابطة حال كون شقها الأخير يعمل على تصريف التوتر الناشيء عن حركة الصعود بشقها الأول، بيد أن ما يلفت النظر عموما هو التقاؤنا في هذه القصائد بمويجات صغيرة تتصف بضيق حيزها الفراغي والزمني وقصورها بالتالي عن بلوغ الحد الأعلى للجنس المراد إظهار طابعه النغمي بمنطقة الفراغ (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراما، كلمة «جلوت») أو قد نلتقي بموجة أقرب في طابعها إلى الخط المعلق لانحصار حركتها في عدد قليل جدا من الدرجات (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «وأشفق أن تخادعك المعاني بـ» - الإعادة). ويمهد للموجة المفردة في أغلب الأحوال بنوتة صغيرة تقع بمحاذاة درجتها الاستهلالية (نفس القصيدة والفقرة) أو أسفلها مباشرة (القصيدة نفسها، فقرة: «وأخشى انه القلب الحزين») أو على بعد الرابعة التامة هبوطا (القصيدة نفسها، فقرة «وأشفق أن تخادعك المعاني بأعين ناظريك فتخدعيني - الأداء الأول)، على اننا وجدنا بإحدى الحالات أن الموجة المفردة يمهد لها بنوتتين صغيرتين تقعان أسفل درجتها الاستهلالية (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «وحديثُنا شتَّى فنُونُه»). ولربما أتيح للموجة الصاعدة - الهابطة أن تبدأ حركتها وتختتمها في الحد الأدنى الفراغي فضلا عن بلوغها نقطة الذروة في درجة الحد الأعلى (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «وأنظم فيك من حبات قلبي»)إلا أننا نلاحظ مرارا أنها كانت تستهل حركتها اعتبارا من ثانية منطقة الفراغ (قصيدة: منك يا هاجر دائي، كلمة «وحياتي») أو ثالثتها (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «أقدمه وبي خجل») كما كانت تختتم في الدرجة التالية هبوطا للحد الأدنى (نفس القصيدة، فقرة «وأخشى أنَّهُ القلب الحزين») أو تتجاوز هذا الحد بدرجتين متتاليتين (القصيدة نفسها، كلمة «وما») أو تستقر في ثانية الجنس الأدنى بمنطقة الفراغ (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «أرنو لوضح جبينه»). ورغم عجز الموجة المفردة أحيانا عن ملء فراغ الجنس الذي تعمل في حدوده، لكنها تمكنت في أحيان أخرى من توسيع مجال نشاطها، حيث شمل جنسين متجاورين والمثال على ذلك قصيدتي: باتت تناجيني عيونه، ومنك يا هاجر دائي، ففي أولاهما (الفقرة «أرنو لوضح جبينه والبدر وضاحٌ جبينه») نشطت الميلودية إلى العمل في نطاق جنسي البوسليك على الكردان، والحجاز على النوى، لكنها لم توفق تماما في إظهار طابعيهما لاضطرارها إلى التوقف قبيل بلوغ أساس الجنس الأخير، على نقيض ما حدث بالقصيدة الثانية (فقرة «كل ما ترضاه يا مو (لاي)») إذ امتد نشاط الميلودية ليملأ فراغ جنسي البياتي على الدوكاه والبوسليك على النوى بالكامل، وبالتالي استطاعت أن تحرز نجاحا اكبر في إظهار طابع الجنسين (لاحظ استهلالها واختتامها في أساس الجنس الأدنى وبلوغها الذروة في رابعة الجنس الأعلى) وفي قصائد عبدالوهاب تميزت العديد من الموجات بشكلها الواضح مما يعزى غالبا إلى اكتمال عناصرها وتوازن شقيها وخلوها تقريبا من نوتات

الزخرفة، لكننا نصادف مع ذلك موجات تفتقر إلى المظهر الواضح بسبب جمود حركتها وانحصارها في عدد محدود من الدرجات على نحو ما أشرنا آنفا، أو لاحتوائها على كم زائد من نوتات الزخرفة (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «أقدمه وبي خجل») أو لعدم التوازن بين شقيها (القصيدة نفسها، فقرة «وأشفق أن تخادعك المعاني بأعين ناظريك فتخدعيني») أو لحذف بعض عناصرها (مستهل قصيدة: منك يا هاجر دائي) أو لاعتراض مجراها الخطي بواسطة الفجوات والنغمات المعلقة (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «أرنو لوضح جبينه والبدر وضاح جبينه»).



مثال ٩: موجة صاعدة - هابطة تملأ فراغ المنطقة (دو ا - صول ا) وتعمل على إظهار طابع جنس البوسليك على الكردان بها، تستهل الموجة وتختتم بالحد الأدنى الفراغي وتبلغ ذروتها في الحد الأعلى (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة: «وأنظم فيك من حبات»).

الخط المتموج

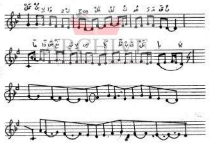
لايقل الخط المتموج - بوصفه إحدى وحدات التشكيل الخطي للحركة الميلودية بقصائد عبدالوهاب - شيوعا عن الخط المستقيم والموجة المفردة، وإن رأيناه يختلف عنهما في تعدد مساراته الفرعية التي ترد بصورة متعاقبة وتتعارض في اتجاهها - فالمسار الصاعد لابد وأن يتبع بآخر هابط أو العكس - حيث تتألف منها سلسلة من الموجات قد تتشابه أو تختلف في أطوال أضلاعها ومواقع نقاط القمة والقاع، وتاليا فيما تسبره من حيز الفراغ، ولعلنا نجد في تلك الخاصية الأخيرة تعليلا لما يتميز به الخط المتموج من حيوية وقدرة على الحركة إذا قورن بغيره من وحدات التشكيل الخطي الأحادية أو الثنائية الاتجاه.

ويمهد لحركة الخط المتموج بنوتة صغيرة تقع بحذاء درجته الاستهلالية (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «عساني أظُنُّ ضَنَنْتُ بالشيءِ الثمينِ») أو أسفلها مباشرة (القصيدة

نفسها، فقرة «واعلم مَيْلَ نفسِكِ أن تُكوني هَوَى الدُّنيا ومُنْبَعَثَ الحنينِ») أو تبعد عنها بمسافة رابعة تامة هابطة، وعندئذ نراها تمثل الحد الأدنى الفراغي (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً - إعادة الفقرة الأولى) أو بمسافة ثالثة متوسطة (القصيدة نفسها، فقرة «أرتّلُ فيكِ أشعاري وأُصغي إلى تَرْجيعِكِ العَذْبِ الحنونِ»). كما قد يمهد لحركة الخط المتموج أحيانا بنوتتين صغيرتين تقعان أسفل درجته الاستهلالية (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، الفقرة الختامية «ياليل») أو تشكلان هما ذاتهما الحد الأدنى لمنطقة الفراغ (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «وترى الغدير مرصعاً يزهو عليه ياسمِينُه») وحين يبتدىء الخط المتموج بمسار فرعي هابط فإن درجته الاستهلالية تمثل غالبا الحد الأعلى الفراغي (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «وردّدَ من غنائيَ فيكِ حتى سَرَتْ في الجوِّ رائحةُ الحنينِ»)، لكنه قد يستهل أيضا بالدرجة التالية صعودا للحد المذكور (قصيدة: قلب بوادي الحمى بلَّغْتُه رَمَقاً، فقرة «ماذا صَنَعْتِ به ياظَبْيَةَ الوادي»). أما في حال ابتداء الخط بمسار فرعي صاعد فيحتمل أن يستهل بالحد الأدنى لمنطقة الفراغ (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «واعلم ميل نفسك» أو بثالثتها (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «أرتل فيك أشعاري»)، أو بأساس الجنس الأعلى (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «وهَلْ عَزَّتْ على نَفْسي حَياةٌ أُقدِّمُها على قِصَرِ السنينِ»)، ويختتم الخط المتموج عادة بمسار فرعي هابط يستقر في الحد الأدنى الفراغي فيما عدا بعض الحالات التي وجدناه يختتم فيها بالدرجة التالية هبوطا (مستهل قصيدة: قلب بوادي الحمى)، أو بثانية الجنس (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «إن روحته نسمة كانت أزاهير تزينه»). على أننا نلاحظ عموما في قصائد عبدالوهاب أن الخطوط المتموجة تختلف من حيث سعة الحيز المخصص لنشاطها وقدرة مساراتها الفرعية على ملء فراغه بالكامل، فقد تقتصر على العمل داخل حدود جنس واحد (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً - إعادة الفقرة الأولى) أو قد تنشط للعمل في حدود جنسين متجاورين (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «وهل عزت على نفسي حياة») أو لعلها تمدد من مجال حركتها بحيث يشمل الفراغ الكامل للمقام إضافة إلى منطقة الجوابات (القصيدة نفسها، فقرة الختام «يا ليل»)، وإن لاحظنا في أحوال معينة أن المسار الفرعي الأول (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «وأعلم ميل نفسك») أو الأخير فقط (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «نَمْ على نِسْيانِ سُهْدِي فيكَ واضْحكْ من بكائي») هو الذي يتمكن من ملء منطقة النشاط وفي أحوال أخرى قد لا يتاح إلا للمسارين الأولين شغل الحيز الفراغي الكامل المخصص لحركة الخط المتموج بينما تعجز عن ذلك بقية المسارات (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «وترى الغدير مرصعاً»).

و رغم أن الخط المتموج لم يتح له في الغالب سوى إظهار طابع جنس نغمي واحد، لكننا نصادف بقصيدة تعالي نفن نفسينا غراماً (الفقرة «ارتل فيك أشعاري وأصغي إلى ترجيعك العذب الحنون») خطاً متموجاً ذا طابع نغمي مختلط يجمع بين أجناس البياتي على المحير والسيكاه على البزرك والراست على الكردان داخل حدود المنطقة الفراغية (دوا - صول ا). وأخيرا يسعنا القول بأن انتظام ووضوح الخط المتموج يتوقفان على الطريقة المتبعة في زخرفة مساراته الفرعية، وعدم قطع اطرادها بواسطة الفجوات، ففي قصيدة: منك يا هاجر دائي (فقرة «وحياتي في التداني ومماتي في التناني») يطالعنا خط متموج غير واضح المعالم لحذف بعض العناصر من مساراته الفرعية، كما نلتقي في القصيدة ذاتها (فقرة «نم على نسيان سهدي») بخط ثان لا يقل غموضا بسبب الفجوة الاعتراضية بكل من مساريه الأول والثاني، وإن أسهمت الفجوتان معاً في إظهار طابع جنس البياتي على الدوكاه المتوطن بمنطقة الفراغ.

مثال (١٠)



مثال ١٠: خطان متموجان يعملان في حدود جنس البياتي على الدوكاه، الخط الأول يستهل بالحد الأعلى لمنطقة الفراغ، ويختتم في الدرجة التالية هبوطا لحدها الأدنى، أما الخط الثاني فيستهل بالدرجة التالية صعودا للحد الأعلى ويختتم في الحد الأدنى. لاحظ حذف الدرجة مي نصف بيمول من الخط الأول (المسار الفرعي الثاني)، والنوتات العائدة والمجاورة المستخدمة في زخرفة الخط الثاني.

الأشكال النهائية للحركة

في سعيها لتفادي الرتابة الناشئة عن انتهاج النمط الخطي، لم تقنع طريقة الصياغة الميلودية بقصائد عبدالوهاب بما لجأت إليه من زخرفة الخط واعتراض مجراه الأساسي بواسطة الفجوات وحذف بعض درجاته أو تغيير ترتيبها الطبيعي، إضافة إلى تنويع شكل الوحدات المستخدمة في عملية التشكيل الفراغي، وإنما توخت أيضا الجمع بين أكثر من وحدة في إطار سياق ميلودي مشترك.

ويتعارض الاتجاه إلى تنويع الوحدات الشكلية مع نزوع طريقة الصياغة في العديد من الأحيان إلى تقديم تلك الوحدات في صورتها النقية حيث يجري تخصيص وحدة واحدة (كالخط المستقيم، أو الموجة المفردة، أو الخط المتموج) لكل فقرة من فقرات الغناء، مما يعد دليلا على الرغبة في تحقيق نوع من التكامل فيما يتعلق باستغلال الإمكانات المتاحة لخلق أشكال للحركة الميلودية تتسم بالبساطة تارة، وبالتعقيد تارة أخرى، فضلا عن كونه يدلنا على فهم الملحن لطبيعة المشكلات التي يثيرها النمط الخطي، وسعيه الدائب للتغلب عليها، وفيما يلي نعرض بإيجاز لطرائق الجمع بين وحدات التشكيل الفراغي، وما أسفرت عنه من أشكال نهائية.

١- الجمع بين الخط المستقيم ووحدات أخرى

علاوة على تقديم الخط الأحادي الاتجاه منفردا، فقد عمدت طريقة الصياغة إلى الجمع بين خطين هابطين (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «ليس من عمري يومٌ لا نُرى فيه لقائي») وأربعة خطوط هابطة على التتابع (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «فأخشى قَولة العزال مالت لغيركِ وانمحَى - الإعادة»)، وخطين هابطين يليهما خط صاعد وخط هابط (نفس القصيدة والفقرة - الأداء الأول)، إضافة إلى ما تحويه الميلوديات المختلطة الطابع من أجزاء خطية، لا تعدو كونها خطوطا صغيرة متتابعة توحي بجو انفعالي خاص (قصيدة: قلب بوادي الحمى، الفقرتان «وكنا سهم فطال القلب سهمان» و«إن كان في ردِّه صحوي وسُلْواني»). هذا وقد سنحت الفرصة مرارا للجمع بين الخط المستقيم (الهابط) والموجه المفردة (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «نُسقَى بكاساتِ المُنى، والسَّعْدُ تَسقِينَا يمينهُ»)، وبينه وبين الخط المتموج (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «فيكَ يا راحةَ روحي طَالَ بالواشي عَنَائي»).

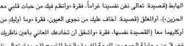




مثال ١١: أربعة خطوط متتابعة، الأول هابط ويعمل في حدود جنس الراست على المحير ويستقر بصورة عارضة في ثانيته، والثاني هابط ويعمل في نطاق جنسي البوسليك على المحير والحجاز على الحسيني، لكنه لا يتمكن من الركوز في أساس الجنس الأخير، والخط الثالث صاعد يملأ فراغ عقد النواثر المصور على النوى ويتقيد بحديه، أما الخط الرابع الهابط فينشط إلى العمل بمنطقة الجوابات (دون أن يوفق إلى إظهار الطابع النغمي لجنس الحجاز) فضلا عن الفراغ الكامل لمقام الشاهناز (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «فأخشى قولة الغزال مالت لغيرك وانمحى كذب الظنون»).

الجمع بين الموجة المفردة ووحدات أخرى

كما تعددت في قصائد عبدالوهاب محاولات الجمع بين الموجه المفردة والخط المستقيم سواء الهابط (قصيدة: تعالى نفن نفسينا غراماً، فقرة «وأنظم فيك من حبات قلبي معاني الوجد والحب الحزين»)، أوالمعلق (قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، فقرة «وما أوليكِ من دمْعِي وسُهْدِي»)، أوكليهما معا (القصيدة نفسها، فقرة «وأشفق أن تخادعك المعاني بأعين ناظريك فتخدعيني»). هذا فضلا عن محاولة الجمع بين الموجة المفردة والخط المتموج (قصيدة: تعالى نفن نفسينا غراماً، فقرة «وهل تَجِدين صباً مستهاماً يُحبُّك للهوى والشِّعْرِ دوني» - الإعادة).



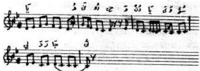
مثال (١٢)



مثال ١٢: موجة مفردة تعمل في حدود جنس البوسليك على النوى وتتقيد بحديه، يليها خط هابط يتمكن من ملء الفراغ الكامل لمقام البياتي. لاحظ حذف الدرجة دو من المجرى الأساسي للخط. (قصيدة: باتت تناجيني عيونه، فقرة «نسقى بكاسات المنى، والسعد تسقينا يمينه»).

الجمع بين الخط المتموج ووحدات أخرى

على الرغم مما قد يلاحظ من طول الخط المتموج وتعدد مساراته الفرعية إلا أنه أمكن - في سياق بعض الفقرات الغنائية - الجمع بينه وبين وحدات شكلية أخرى كالخط الهابط (قصيدة: تعالي نفن نفسينا غراماً، فقرة «أرتل فيك اشعاري وأصغي إلى ترجيعك العذب الحنون»)، والموجة المفردة (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «يا منى روحي ودُنْيايَ وسُؤْلِي ورَجَائِي»)، بل وأمكن أيضا الجمع بين خطين متموجين في عدة قصائد، منها على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة تعالي نفن نفسينا غراماً (الفقرة «جَلَوتِ لناظري روضَ المعاني فَغَرَّدَ صدْري بين الغصونِ») وقصيدة: قلب بوادي الحمى (الفقرة الغنائية الاولى - انظر مثال ١٠).



مثال (١٣)



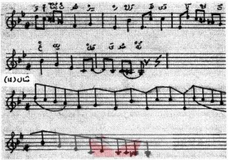
مثال ١٣: موجة مفردة تعمل في حدود جنس الحجاز على الدوكاه وتتقيد بحديه، يليها خط متموج يعمل في حدود الجنسين المتداخلين بمقام راحة الأرواح (الهزام والحجاز)، بيد أنه يستهل بالدرجة التالية صعودا للحد الأعلى بمنطقة الفراغ. (قصيدة: منك يا هاجر دائي، فقرة «يا منى روحي ودنياي وسؤلي ورجائي»).

الحركة الميلودية المختلطة الدرجات

مع أن الهدف الذي توخته طريقة الصياغة في قصائد عبدالوهاب من وراء زخرفة خطوط الألحان واعتراضها بالفجوات وحذف - وتغيير ترتيب - بعض درجاتها، إنما يتمثل تحديدا في رفدها بمسافات تزيد في مداها الفراغي عن المسافة الثانية بكافة انواعها، إلا أن غريزة الملحن التجديدية أبت - فيما يظهر - إلا أن تقطع شوطا أبعد في سبيل تحقيق الهدف ذاته، وذلك بمحاولتها الجمع في سياق ميلودي واحد بين نمطي الحركة المتصلة والمنفصلة الدرجات، وهناك بالفعل في القصائد المذكورة ميلوديات لاسبيل إلى تعليلها إلا بالنظر إليها في ضوء هذين النمطين مجتمعين حال كونها تقوم على التبادل المطرد بين أجزاء خطية وأخرى تفتقر مكوناتها إلى خاصية التجاور الفراغي.

ويلاحظ في تركيب الميلوديات المختلطة الطابع عموما أن عناصر الجزء المنفصل الدرجات ترتبط بعلاقة تآلفية (أو شبه تآلفية)، حتى لتبدو في تتابعها الأفقي أقرب إلى عناصر التآلف المكسور Broken chord - وإن أدى ورودها عادة في غير ترتيبها الطبيعي إلى نشوء مسافات ذات أحياز فراغية أكبر كالرابعة والخامسة التامة - وعلى الرغم من اقتصار هذا الجزء التآلفي أحيانا على نغمتين تحصران بينهما المسافة الثالثة إلا أنه ربما احتوى على ثلاث أو أربع نغمات تشكل في مجموعها ما يقارب التآلف العادي أو تآلف السابعة، ففي قصيدة: تعالى نفن نفسينا

غراماً. الفقرة «ويبعث فيكِ روحَ المجدِ طالتْ منارتُه على شطِّ السنينِ»، نرى الميلودية تستهل بتمهيد خطي قصير يقود إلى تتابع منفصل الدرجات يتميز بتركيبه شبه التآلفي (حال كونه يحوي الدرجة سي نصف بيمول): لا - دو - مي - صول - سي نصف بيمول - ري، ثم لا تلبث الميلودية أن تستعيد مسلكها الخطي بدءا من المقطع «منارته على شط السنين». وفي قصيدة: أخاف عليك من نجوى العيون، الفقرة «ووحّدْتُ المعاني فيكِ حتى رأيتُ الكونَ خُلواً من شجوني» نلتقي مجددا بنفس التمهيد الخطي الذي يقود إلى جزء منفصل الدرجات، وفيما عدا الدرجة مي بيمول التي تتم زخرفتها بنوتة مجاورة من أعلى وأسفل، فبالإمكان أن نتبين كيف يقوم التركيب التآلفي لهذا الجزء على تكرار المسافة الثالثة: فادييز - ري - مي بيمول - ري - سي بيمول - صول - لا - فادييز - صول - مي. ولايختلف عن ذلك ما نجده في قصيدة: قلب بوادي الحمى - الفقرة «رمى فضجّتْ على قلبي جوانحه وكنّا سهم فطال القلب سهمان» سواء من ناحية التمهيد الخطي أو الجزء المنفصل الدرجات الذي يتراءى لنا - حين يعاد ترتيبه - على الصورة التالية: صول - سي بيمول - ري - فادييز - لا. بيد أن ما يلفت النظر هنا هو الإلحاح على تقديم الدرجات الثلاث سي بيمول ولا وصول، ونظمها في هيئة خطوط قصيرة متتابعة مما يخلع على المليودية طابعا تعبيريا خاصاً يتعزز بفضل الخاتمة الخطية التي لاتعدو كونها تكرارا للدرجات الثلاث المذكورة. ولو ساورتنا بعض الشكوك بخصوص الفقرات السابقة فما علينا سوى التحول صوب الفقرة «ونرى الغدير مرصعاً يزهو عليه ياسمينه» بقصيدة: باتت تناجيني عيونه، حيث التتابع التآلفي: دو - مي بيمول - صول يمدنا بدليل دامغ، بل ولعلنا نشعر بيقين اكبر حين نعكف على تأمل الفقرة «ويفيق من هب النسائم نرجس» التي تجابهنا بميلودية جميلة يقوم تركيبها على التآلف العادي: دو - مي بيمول - صول (بغض النظر عن وجود الدرجة ري وإحاطة الدرجتين الآخريين برهط من النوتات الزخرفية). وأما أولئك الذين يحرصون على جمع أكبر عدد من الأدلة فبمقدورهم الرجوع إلى الفقرة الختامية «وأَبُثُّه سرّ الهوى، يا ليت شعري هل يصونه» وميلوديتها الجسورة التي تراوح في حركتها ما بين التمهيد الخطي القصير، يليه التتابع التآلفي: لا بيمول - فا - صول - مي بيمول - دو - مي بيمول، فالخط الهابط فالتتابع التآلفي مرة أخرى: سي بيمول - صول - مي بيمول - دو. فالختام الخطي الذي لا يعد كونه تكرارا للمسافة الثالثة: ري - سي بيمول - دو - لابيمول انظر (مثال ١٤).



شكل (١٤)

أمّا ونحن بسبيل اختتام دراستنا عن قصائد عبدالوهاب الملحنة في حقبة العشرينيات، فيجدر بنا ملاحظة أنها تمثل مرحلة هامة في حياة مؤلفها الإبداعية الطويلة، إذ هي تميزت أولا بدفقها الإيقاعي الحي الذي استمد نبوراته وتشديداته من حس داخلي كامن أكثر مما اعتمد على آلات الإيقاع المصاحبة، ولقد كان حريا بنا لو توفرنا على تأمل إيقاع القصائد أن نرى كيف تلبست وحدة الزمن فيها بكافة أشكال اللوحة الإيقاعية وكيف انقسمت داخليا إلى ثنائيات وثلثيات وربعيات وخمسيات وسدسيات، بل وكيف جرى دمجها في وحدات زمنية أكبر. كما تميزت قصائد عبدالوهاب بثراء ميلودي ونغمي يعزى من جهة إلى قدرة الملحن على ابتداع تراكيب تلتزم بقواعد الصياغة الخطية التقليدية بقدر ما تثور عليها في آن، ويعزى من جهة ثانية إلى رغبته في توطين أكبر عدد من أجناس النغم بمناطق الفراغ، ففي مقام كالراست مثلا لم يحجم عند استغلال المنطقتين (دو - فا) و(صول - دوا) عن ملئهما بأجناس الراست والنهاوند والعجم والحجاز والبياتي، وفي تحولاته المقامية لم يعول فحسب على علاقة القربى بين المقام الجديد والمنتقل إليه، بل أخذ في الاعتبار تجاورهما - إن لم يكن تطابقهما الفراغي - بيد أن قصائد عبدالوهاب تميزت أخيرا - وهذا هو الأهم - بجسارة غير مسبوقة في اقتحام مناطق الفراغ، فعلى الرغم من إيثارها البقاء أطول وقت ممكن بمنطقتي أواسط وأعالي المقام، لكنها لم تتردد في سبر منطقة القرارات بصورة نمت عن رغبة في تمديد مجال حركتها ونشر خطوطها اللحنية عبر حيز بالغ الاتساع.

ولعلنا لاحظنا كيف دأبت قريحة الملحن على تصميم خطوط أحادية وثنائية ومتعددة الاتجاه، و كيف سعت إلى الجمع بين عدد من وحدات التشكيل الخطي في فقرة غنائية واحدة، مما يقطع بأنها كانت إحدى القرائح الفذة المدعومة بحساسية فراغية تنأى بها عن أن تكون موضوعا لدراسة عارضة محدودة المجال، وفي ظننا أن قصائد عبدالوهاب المنتمية إلى عشرينيات القرن هي من أكثر أعمال التراث احتفالاً بعبق الماضي، هذا فضلا عن رصانتها وعمقها وتأهلها لأن ترقى إلى مصاف الفكر الموسيقي الحقيقي خاصة حين ينظر إليها من زاوية منهج التحليل النقدي لا من منطلق المناهج التقليدية المعمول بها في معاهدنا الموسيقية حتى الآن، والتي تقوم في الغالب على تحليل الأجناس والمقامات ومكونات القالب الشكلي. وإذا كان تحليل القصائد استنادا إلى مفهوم التشكيل الفراغي للحركة الميلودية قد أسفر - كما قد رأينا - عن حقائق ومعطيات كانت خافية على النظر ولم تخطر بالبال قط، فبإمكان تطبيق مناهج التحليل البنائي والوظيفي على ألحان عبدالوهاب - أو غيره من الملحنين - أن يكشف بالمثل عن معالجات لحنية وإيقاعية بالغة الجدة والإثارة من شأنها أن تضيف إلى حصيلة التجربة الموسيقية العربية، ويحدونا الأمل بطبيعة الحال أن يتأهب نقادنا الموسيقيون في محيطنا العربي الثقافي للاضطلاع بدورهم الحيوي في شرح وتفسير هذه الأعمال من منظور حديث يقتدي بما استجد من نظريات في الفكر الموسيقي العالمي، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الفارق النوعي بين الأنماط الموسيقية الأوروبية، ونمط موسيقانا المحلي، وهو فارق يتعلق - في رأينا - بسطح تجربة الإبداع، ولايتغلغل بحال إلى عمق جوهرها الأصيل.

الهوامش

(١) جيوم فيوتو: وصف مصر، الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين، ترجمة زهير الشايب، ص١٧.
(٢) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص١٠٨.
(٣) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص٢٢٦.
(٤) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص١٧٣.
(٥) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ١٧٨.
(٦) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ١٧٩.
(٧) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص١٨٦-١٨٧.
(٨) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص١٨٩.
(٩) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص١٩٠.
(١٠) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص٢٠٣.
(١١) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص٢٢٢.
(١٢) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص ٢٢٣.
(١٣) جيوم فيوتو: المرجع السابق، ص١٩٠.
(١٤) محمد كامل الخلعي: الموسيقى الشرقي، ص٩١.
(١٥) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ٩٢.
(١٦) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص٩٣.
(١٧) فكري بطرس: اعلام الموسيقى والغناء، ص١٠.
(١٨) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص١٤٢.
(١٩) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص٩٢.
(٢٠) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص٨٥.
(٢١) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص٨٦.
(٢٢) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق.
(٢٣) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص٨٩.
(٢٤) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص١٠٩.
(٢٥) فكري بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربي، ص٤٤-٤٥.
(٢٦) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص١٤١-١٤٢.
(٢٧) محمد كامل الخلعي: المرجع السابق، ص١٤٣.
(٢٨) أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والحديث، ص١٦٥.
(٢٩) أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والحديث، ص١٦٥.
(٣٠) محمد كامل الخلعي: الموسيقى الشرقية، ص١٥١.
(٣١) أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والحديث، ص١٨٣.
(٣٢) صبري أبو المجد: زكريا أحمد، ص١٠٠.
(٣٣) أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والحديث، ص٧٩.
(٣٤) أحمد أبو الخضر منسي: المرجع السابق، ص١٦٧.
(٣٥) جورج قسيس: رائد الموسيقيين، ص٥١.
(٣٦) فكري بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربي، ص٩٠.
(٣٧) فكري بطرس: المرجع السابق، ص١٥٠.
(٣٨) أحمد أبو الخضر منسي: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والحديث، ص١٩٩.
(٣٩) جورج قسيس: رائد الموسيقيين، ص٥٩.
(٤٠) جورج قسيس: رائد الموسيقيين، ص٦١.
(٤١) صبري أبو المجد: زكريا أحمد، ص٢٣٥.
(٤٢) الأستاذ فيكتور سحاب في كتابه «العظماء السبعة»، ص٧.
(٤٣) فيكتور سحاب: المرجع السابق، ص٦.
(٤٤) فكتور سحاب: العظماء السبعة، ص١٥٩-١٦٢.

(٤٥) فكتور سحاب، العظماء السبعة، ص٩٦

(٤٦) Robert Cogan & Pozzi Escot, Sonic Design, Englewood Cliffs. (New Jersey: Prentice - Hall, INC, 1976), P.76-77.

(٤٧) Sonic Design Jersey: Printice-Hall, INC, 1976), p.72

المراجع الأجنبية

(1)Cogan, Robert and Pozzi Escot, Sonic Design. The Nature of Sound and Music. Englewood Cliffs. New Jersey: Printice Hall, INC., 1976.

(2) Meyrr, Leonard B. Explaining Music, Essayes and Explorations. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

المراجع العربية

(١) أحمد أبو الخضر منسي، الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد. القاهرة. دار العرب للبستاني. ١٩٦٥ - ١٩٦٦.

(٢) جورج قسيس، رائد الموسيقيين. المنصورة. مطبعة النيل. بدون تاريخ.

(٣) جيوم أندريه فيوتو، وصف مصر (الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين). ترجمة زهير الشايب. الطبعة الأولى. القاهرة. مكتبة الخانجي، ١٩٨٣.

(٤) صبري أبو المجد، زكريا أحمد. سلسلة أعلام العرب. القاهرة. مكتبة مصر، ١٩٦٣

(٥) فكتور سحاب، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة. دار العلم للملايين. بيروت - لبنان. الطبعة الأولى ١٩٨٧.

(٦) فكري بطرس، أعلام الموسيقى والغناء العربي. ١٨٦٧ - ١٩٦٧. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦.

(٧) محمد كامل الخلعي، كتاب الموسيقى الشرقي. القاهرة. مطبعة التقدم. بدون تاريخ.

سقوط المفردات الموسيقية العربية (المقامات)

د. فتحي الخميسي*

إن لكل شعب مفرداته الموسيقية - أي حبات النغم المستخدمة مثل دو، ري، مي - والتي تتكشل منها الألحان. وتلك المفردات تختلف بالضرورة عن مفردات أي شعب آخر. على أن نغمات العرب تتجمع في جداول، يسمى كل منها مقام (يناظره لفظ سلم في أوروبا)، ومن مجموعها تتكون مقامات الموسيقى العربية. ولا يخفى علينا أن مهمة الجدول أو الثبت العلمي ليست إلا ضم المفردات وتنظيمها (داخل الجدول) على نحو يبقي على علاقاتها المتبادلة - الخاصة. ومن يضع لحنا أو أنشودة يتعين عليه أن ينتخب واحدا من تلك الجداول ليصب فيه اللحن، لذلك تراهم يقولون: هذا اللحن من مقام كذا (راست مثلا)، يقصدون أنه يمضي وفقا لجمع النغمات هذا، أي وفقا لجدول أو مقام الراست أو البياتي أو أي تجمع كان للنغم. وتضم بداهة مقامات شعب من الشعوب كل أنغامه، كما يضم القاموس كل كلمات لغته المحلية. والمقامات تعني فعليا «الألحان» فالمقامات بوصفها «النظام النغمي» ليست إلا التنظيم المستخدم للألحان ذاتها.

* أستاذ بالمعهد العالي للموسيقى - القاهرة .

وبعد ذلك ينبغي أن نذكر أن علوم الموسيقى في كل حضارة إنما ترتكز على منظومة مقاماتها ومنظومة إيقاعاتها، وهما ما تطلق عليه العامة «الألحان والإيقاعات»، أو «الأنغام والإيقاعات»، أي شقي الممارسة الموسيقية، وهما المنبع الرئيسي للعلوم الموسيقية الأخرى، ومنهما تتخلق علوم كالصولفيج، أي كتابة الموسيقى وقراءتها «النوتة»، ومنهما تتشكل المؤلفات الموسيقية، ودراسة قوالب الموسيقى، ويظهر علم التحليل الموسيقي وهكذا. فإذا تداعى ركن كالمقامات وهي النظام النغمي (أو هي تنظيم الألحان) تداعت له بقية العلوم.

واليوم.. تمر النظرية الموسيقية العربية - أي كل العلوم الموسيقية - بأزمة ركود وتفكك خطيرة حقا، ونحن لن نقف منها موقف الصمت. ونبدأ بدراسة أجزاء النظرية الموسيقية والكشف عن علات كل من أركانها ركنا ركنا. علنا نصل إلى أسباب هذا التداعي، وسوف نختار أهم الأركان لنتوقف عنده في بحثنا الآني، وهو ركن المقامات، ثم نتابع في أبحاث مقبلة دراسة باقي الأركان.

تعيش المقامات العربية - على امتداد بلاد العرب- اليوم في شتات لا نذكر له مثيلا على صفحة تاريخ الموسيقى العربية، ومنذ بداياتها في القرن السابع الميلادي. إن المقامات هي رأس العلوم الموسيقية دون شك. ومقامات العرب المعاصرة تسبح في تضارب الأسماء وتعدد تلك الأسماء للمقام الواحد، بل واختلاف التعريف من باحث لآخر، واختلاف تدوين المقام الواحد من كاتب لآخر، وتعارض آراء العاملين حول عدد المقامات المعمول بها، والتناقض الصارخ في تحليل المقام نفسه من كتاب لآخر، وتفتت الكيان النظري إلى أحكام علمية مبعثرة لا تربطها قواعد راسخة شأن ثوابت العلوم عامة!

إن مقاماتنا إذ لا يحكمها نظام علمي مستقر، فإنها تقود الموسيقى العربية كلها إلى فقدان المفردات وضياع الأصول، مما يفتح الأبواب أمام مقامات الغير وسلالم أوروبا للدخول وملء الفراغ، والواقع الآن أن سلالم أوروبا (مفرداتها النغمية المناظرة للمقامات) تزاحم المقامات العربية وفي كل قطر عربي على حدة، وتتم المزاحمة عبر الآلات الأوروبية كالبيانو والفلوت والأورج والجيتار وغيرهم.. ذلك لأن الآلات الموسيقية تقدم مفردات الأمة التي ابتكرتها. وبديهي أن الآلات الأجنبية تفرض لغة موسيقية أجنبية، كما تفرض قدراً من التنازل عن اللغة الفنية المحلية. مازلنا نتذكر تلك الإحصائية المؤسفة ونتيجتها المؤلمة حقا، والتي قام بها باحثو مؤتمر الموسيقى العربية الأول في ١٩٣٢م، وفحواها أن عدد دارسي الموسيقى الأوروبية وآلاتها في مصر هو ٢٣٨٤ طالباً، أما العربية فنصيبها ١٧٨٩ دارساً فحسب! ترى إلى أي مدى وصلت اليوم الزيادة في عدد دارسي الأوروبية مقارنة بطلاب الموسيقى العربية؟ والحقيقة أن الموسيقي العربي إذ يأخذ

بالجيتار أو الفلوت من آلات أوروبا، فهو لا يدرك عادة أي تضحية سيقدمها، كما أنه لا يعرف مغزى استبدال العود أو القانون بالجيتار. بل إن البعض لا يدرك أننا اليوم نحيا حياة مقامية مزدوجة: عربية/أوروبية! ولا يخفى علينا ذلك القدر الكبير من التنظيم الذي تحظى به سلالم (أنغام) أوروبا المعاصرة، وما يشكله هذا من خطر الإزاحة والإحلال ثم الذوبان الكامل للمقامات العربية. والإنسان يأخذ دائما بالأكثر تنظيما (فهو الأسهل تناولا) وذلك ما تتفوق فيه أنغام أوروبا الآن.

وبداية فإن مقاماتنا الآتية لا تجد مجرد اتفاق على عددها! فمن قائل إنها عند العرب - جميعا - ٩٩ مقاماً، ومن يذكر أنها قرابة الثلاثمائة، ومن ينادي أنها ٢٠٠ مقام.. وهكذا.

وقبل الدخول إلى باطن الأمور نسوق واحداً من أمثلة هذا التداعي، إذ يصل الأمر بالبعض إلى حد القيام بابتكار مقامات على هواه كعازف العود الراحل «منير بشير» الذي راح يقدم معزوفاته على العود في إحدى قاعات موسكو قائلا للجمهور عند تحيته: «هذه المعزوفة في مقام منير بشير الذي ابتكرته مؤخرا»! وقد أقدم بشير على هذا في وقت كان فيه متربعا على رأس أكبر مؤسسة موسيقية عربية، هي «مجمع الموسيقى العربية» والذي يمثل موسيقى العرب دوليا وداخليا في كل الأقطار العربية. الأمر الذي جعل موقفه العابث يبدو وكأنه الموقف الرسمي للمجمع العربي! وبشير لم يكن كاتبا أو ناقدا، ولم يعمل بالبحث الموسيقي، ولم يكن مؤلفا موسيقيا - كان عازفا - وهو لم يصدر رسائل علمية أو كتباً في النظرية الموسيقية، فكيف أضاف للنظرية مقاما؟ والأخطر أن مسلكه لم يلق اعتراضاً، أو مجرد تساؤل عابر في صحيفة. وفي واقع الأمر - للأسف الشديد - أن باب المقامات العربية مفتوح لمن يضيف أو يحاول الانتقاص، إذ لا نملك نحن - عرب اليوم - وإلى هذه اللحظة جمعا كاملا لمقاماتنا.. مجرد ثبت لمجمل مقامات العرب. إن مجرد لملمة المقامات على امتداد البلاد العربية لم يتم بعد، ذلك على الرغم من أهميته البالغة. ولاشك أن هذا الجمع - في حد ذاته - خطوة أولية ضرورية، ودونها لا نستطيع الوصول إلى الخطوة التالية والحاسمة في التطور، وهي تصنيف المقامات العربية تصنيفا تاما ومنهجيا. و«منهجي» هنا تعني ترابط المقامات فيما بينها (داخليا) بحيث يؤدي بعضها لبعض، أو يشتق بعضها من بعض، كدوائر أو درجات سلم يصعد كل منها على الآخر، ويرتبط به في الوقت نفسه، وذلك ما يمكن تسميته في العلم الموسيقي بالمنظومة السلمية للحضارة المعنية. أما أن تحيا مقامات شعب من الشعوب متناثرة، يقوم كل منها بذاته، لا تربطه بغيره ضرورة التوالد أو التدرج أو الترابط، فذلك يقود إلى تحلل وتفكك وضعف لا محالة. (قارن هذا الوضع مع النظام المنهجي للسلالم الأوروبية).

والحقيقة أن مقامات العرب كانت ثابتة عدديا - لا تزيد أو تنقص - وكانت منتظمة، مجتمعة ومترابطة في منظومة صفي الدين الأرموي، عظيم الموسيقى العربية. كان ذلك في القرن الثالث عشر الميلادي، وكانت تلك هي المرة الأخيرة التي تم فيها جمع المقامات جمعا تاما. وللأسف راحت مقاماتنا تدريجيا ومنذ ذلك الحين - منذ القرن الثالث عشر - في التحلل من روابطها.. حتى ذابت تماما «أدوار» الأرموي (أي سلاسل مقاماته التي أسماها الأدوار). ولم تجد مقاماتنا بعد هذا الرجل.. مفكراً موسيقياً كبيراً يستطيع الإضافة والأخذ بالتطور. وللأسف كان جيل العباقرة الكبار (الكندي/الفارابي/ابن سينا/الأرموي) قد كفت يداه بموت آخرهم «الأرموي» بعد غزو العراق على يد هولاكو. وهكذا توقف تطور التنظيم من بعد الأرموي.

ومنذ حوالي ثلاثة قرون والموسيقى العربية في حاجة ماسة لجمع مقاماتها الجديدة والمعاصرة (الحصر العددي بداية)، إذ حدثت تغيرات مقامية كثيرة بعد الأرموي، أهمها دخول مقامات تركية في القرن السادس عشر - في إثر الاحتلال التركي - ثم دخول أجزاء نغمية، أو مفردات ألبانية، شركسية، كردية، بلقانية (من أركان الإمبراطورية العثمانية)، ذلك في القرنين التاليين: ١٧، ١٨. وتلك التغيرات لم يتم حصرها ودراسة الفروق بينها، وظلت مفردات ثلاثة قرون عثمانية (١٦، ١٧، ١٨) في فوضى وشتات. والآن.. هل بوسع أحد أن يتصور ما معنى أن لا تملك أمة من الأمم المعاصرة جمعاً وتصنيفاً تاماً لأنغامها، وأن يمضي مؤلفوها في اختيار مفرداتهم تبعا للوحي وما تقع عليه أياديهم في تلك اللحظة أو غيرها؟ وهل تدخل كلمات جديدة إلى اللغة العربية وتتبدل أخرى دون رصد أو إدراك منا؟ ولنترك التاريخ البعيد ونتنظر لمهام اليوم.

القسم الأول: المشكلة العددية

بداية فإن المشكلة التي نحن بصددها كبيرة ولا يمكن دراستها ككتلة واحدة. لذلك سنقوم بتقسيمها إلى أربعة أقسام، ندرس كل منها على حدة:

١- المسألة العددية.

٢- مسألة التكرار والتشابه في المقامات.

٣- مسألة التصوير Transpose في المقامات العربية.

٤- مسألة الأبعاد.

فنتناولها قسما قسما، بداية بالقسم العددي أو المشكلة العددية، والتي نحن بصددها الآن.

وإذ نفتقد الآن «النظام المقامي الثابت» فإننا لابد وأن ندرك النتائج السلبية لهذا وأولها الخسائر العددية الكبيرة، فالمقامات ذاتها تتساقط ويتناقص عددها بما لا يصدق.

من يقوم إذن بالإحصاء، والجمع؟ والحقيقة أن أحدا لم يضع هذه المهمة صوب عينيه حتى النهاية. ولكن هناك في تاريخنا المعاصر،(القرنان ١٩، ٢٠) مساعي وجهود، أهمها ستة أبحاث نظرية يمكن اتخاذها منابع للكشف عن كنه المشكلة، وهذه الأبحاث الستة هي:

١- سفينة الملك ونفيسة الفلك «سفينة شهاب» لمحمد بن إسماعيل شهاب الدين، والتي جرى الاتفاق على اتخاذها مرجعا أوليا للكتابات المعاصرة، والصادرة في القاهرة ١٨٦٤م. ولسوف نرجع إليها تحت مسمى «السفينة».

٢- الرسالة الشهابية لميخائيل مشاقة، والصادرة في بيروت ١٨٩٩م، والتي تركن إليها كل مناهج تدريس «المقامات العربية». وندعوها لاحقا «مشاقة».

٣- كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية - القاهرة ١٩٣٢م حيث كان السعي الجاد، الأول من نوعه لجمع مقامات العرب ككل. وندعوه لاحقا «المؤتمر».

٤- كتاب مفتاح الألحان العربية لمحمد صلاح الدين - القاهرة ١٩٥٠م، والمعتمد مرجعا علميا رئيسيا، ترتكز عليه أبحاث المقامات، من حيث عدد ونوع المقامات. وندعوه لاحقا «صلاح الدين».

٥- كتاب الموسيقى النظرية لسليم الحلو - بيروت ١٩٧٢م، والذي يضم أكبر عدد من المقامات تم جمعه على مستوى اقطار آسيا العربية. ونرجع إليه فيما بعد باسم «الحلو».

٦- «أجندة» الموسيقى العربية - د. سهير عبدالعظيم - القاهرة ١٩٩٢م، وهي نموذج بارز لآخر محاولات الجمع والتصنيف. ندعوها لاحقا «الأجندة».

إن سفينة شهاب (عام ١٨٦٤م) - هي المصدر التنظيمي المصري الرئيسي للقرن التاسع عشر في مجمله - كانت قد رصدت المقامات المستخدمة في مصر حينذاك (صفحة ١١). من بين مقاماتها برزت أسماء لا نعرف عنها اليوم شيئا، مثل مقامات «البنجكاه»، «الدوكاه»، «النجدي»، «الركبي»، و «العرزبار» (صفحات ١٢، ١٤، ١٦). وتلك المقامات - المنسية الآن - ليست إلا رصد رسالة واحدة فحسب من رسائل القرن الماضي! وقد سقطت تلك المقامات دون أن ندرك أو نلحظ ذلك، كما ذابت مقامات لا حصر لها أثناء القرن التاسع عشر، وأخرى في الثلث الأول للقرن العشرين، حتى اعترف المؤتمر الأول للموسيقى العربية (القاهرة ١٩٣٢) بذلك قائلا: «إن المقامات

اختصرت في مصر وأصبح المستخدم منها فعلا لا يزيد عن ٥٢ مقاما، والسؤال البارز هنا هو: كم كان عددها في القرن الماضي، وقت سفينة شهاب، أي في ١٨٦٤م؟ هل فاقت المئة؟ والآن..هل مازلنا نفقد كل حقبة زمنية - لا تتعدى ربع القرن - أعداداً كبيرة؟ نعم.. بل وتكاد أغاني القاهرة اليوم تنحصر في إطار مقامي خانق لا يتعدى ستة أو سبعة مقامات متداولة فعليا (الراست، الصبا، البياتي، الحجاز، الكرد، العجم، النهاوند)! وهذا التناقص يبدأ دوما بالامتناع تدريجيا عن بعض المقامات (كثرة) لحساب قلة أخرى. وهاهي مقامات معروفة اليوم ولكنها نادرة الاستخدام، أي مرشحة للاختفاء: مقام باستنكار (وهو المقام الذي يضم مفردات أنشودة ظلموه لعبد الحليم حافظ)، مقام زنجران (يا حلاوة الدنيا يا حلاوة لزكريا أحمد)، مقام شوق افزا (والله تستاهل يا قلبي لسيد درويش)، ومقام أثر كرد وغيرها. وهناك مقامات نعرف بعضها اسما فحسب إذ دخلت الآن طور النسيان: مقام «البشاير»، مقامات «الطرز نوين»، «اللامي»، «الحجازين»، «مزيج الطيب»، «الماهور»، «الماية» وغيرها. فإذا عرفنا أن «البشاير» المجهول الآن كان يتردد بالأمس القريب في أغنية عبدالوهاب «مين عذبك - أنا اللي مهما تعذبني»، وأن أصداء «الطرز نوين» مازالت باقية في الأذهان مع كلمات أم كلثوم «اتغيرت شوية شوية» وفي أغنيتها «اسأل روحك»، وأن مقام «مزيج الطيب» المجهول تماما الآن كان حيا مازال في «قللي عملك إيه قلبي»، وأن مفردات «اللامي» اختفت (يا للي زرعتوا البرتقال) لعرفنا أننا أمام مشكلة حقيقية.. فإذ تسقط مفردات سيد درويش والقصبجي والسنباطي وعبد الوهاب(كل الرواد) فالبديهي أن تنقطع صلاتنا بفنهم ونفقد القدرة على الامتداد والتواصل، ومد خيوط التطور والنهوض، بل وأن تأتي أغانينا اليوم منقطعة الصلة تماما بما سبقها.

ولننظر إلى مسألة العدد وحدها - دون غيرها - أي الجمع وما تم فيه. سنرى أول المراجع المعاصرة - «السفينة» ١٨٦٤م - وكاتبها قد قام بإحصاء مقامات مصر ذاكرا «ص١١» أنها ٢٨ مقاما فحسب. غير أن الكاتب شهاب بن إسماعيل ذاته أغفل أربعة مقامات وردت في رسالته نفسها «السفينة» في صفحات لاحقة، لذلك فمقاماته ٣٢ مقاما وليست ٢٨ وياله من إحصاء. و«السفينة» عنت بذلك لاشك مقامات مصر وحدها. أما «مشاقة» - رقم ٢، أي المحطة التالية - فيذكر في رسالته في ١٨٩٩م، والصادرة مرة أخرى بتحقيق إيزيس فتح الله ١٩٩٦، عدد ٩٤ مقاما، يعني بها (على الأغلب) مقامات العرب ككل لا مصر وحدها. أما المحطة الثالثة، أعني «المؤتمر» في ١٩٣٢م، فهو يرصد مقامات مصر على حده بوصفها ٥٢ مقاما كما أسلفنا، ويقوم

بذلك بعناية فيكتب المقامات (يدونها) واحدا وراء الآخر في ثبت يأخذ شكل الجدول العلمي المستقر. ولكننا نفاجىء بعد ذلك بحضور عضو المؤتمر البارون ديرلانجيه - المستشرق - مصطحباً معه ثبتاً لمقامات يبلغ عددها ٩٥ مقاماً (لم نجد نحن في ثبت المؤتمر سوى ٩٤ مقاماً) تضمن مقامات المؤتمر سابقة الذكر (٥٢ مقاماً) مضافا إليها ٤٣ مقاما لم تكن في حسبان المؤتمر! من أين جاء كل هذا التفاوت؟ كيف أحصى المؤتمر المقامات بلجانه المشكلة من الأقطار العربية مجتمعة؟ ولماذا استقبل تلك الإضافة قانعا ودونما تعليق؟ وإذا أخرج البارون الفرنسي من جعبته ٤٣ مقاما جديدا، فأين هي حقيقة العدد المستخدم في ١٩٣٢ - زمن انعقاد المؤتمر؟ والمؤسف أن مؤتمر القاهرة ١٩٣٢ كان وبرغم كل شيء أكثر مؤتمرات الموسيقى العربية جدية وعملا وتخطيطا ودراسة.

كانت المحطة التالية في جمع أنغام العرب (مقاماتهم) وحصرها استعدادا لتصنيفها هي المحطة الرابعة، أي أبحاث محمد صلاح الدين وأهمها كتابه «مفتاح الألحان العربية» الصادر في القاهرة حوالي عام ١٩٥٠م، والذي عد المرجع الرئيسي لمناهج الدراسة الموسيقية في مصر، ثم في الأقطار العربية عبر الأساتذة المصريين. وهو يذكر في مسألة الجمع ٩٧ مقاما (في فهرست الكتاب)، يدرسها على امتداد الكتاب مقاما مقاما - بوصفها كل المقامات العربية، ولكنه يعود ليسرد ٥٢ مقاما فحسب في خاتمة الكتاب في جدول مستقل خاص بحصر المقامات «ص٢٠٩ - ٢١١» مبررا هذا الاختلاف بوضع اسم «ملخص المقامات العربية» على الجدول الأخير! ودون ما أدنى تفسير أو تعليل لمغزى «التلخيص» والحذف، ودون إجابة عن السؤال : لماذا اختار عدداً محدداً من المقامات للحذف، ولماذا أبقى على عدد محدد آخر، وكيف تقررت الأفضلية؟ ولماذا لا يشير مجرد إشارة لاختلاف العدد من ثبت لآخر؟ ولا بوسع قارىء الكتاب التكهن بمجرد وجود اختلاف في العدد لو لم يقم القارىء بإحصاء المقامات الواردة بنفسه. والكتاب لا يعين موطن مقاماته، وما إذا كانت تلك المقامات مصرية أو عراقية أو مغربية!. ويمكننا أثناء قراءة الكتاب أن نتبين حقيقة انتساب المقامات لمصر، ولكننا نعود لنتساءل : لماذا يطلق الكاتب (كغيره من الكتاب) اسم «المقامات العربية» على أي جمع أو ثبت يقدمه؟ وهل يتعمد الغموض حتى يصبح كتابه قادرا على خداع دارسي الموسيقى في الأقطار العربية الأخرى؟ وكل المراجع المقامية عند العرب تعطي لنفسها تلك العمومية الكاذبة، ولا يرضى واحد من تلك المراجع بانتساب مقاماته لقطر عربي واحد محدد. وهم في الواقع عاجزون عن جمع مقامات قطر واحد على حدة، ولا

يدركون أن الجمع الصحيح لابد وأن يتم في كل قطر على حدة بداية. ومحمد صلاح الدين يورد في إحصائه تكراراً لمقامات كمقام الكرد والحسيني والسوزناك وغيرهم، بل وتبرز لديه مجموعة كاملة من مقامات يسميها «متشابهات الحسيني»، تلك هي المقامات الأربعة: المحير، الطاهر، عرض بار، حسيني كلعزار، والتي تتكرر كما هي بنفس أسمائها ودونما أدنى تغير (ص ١١٥، ١٣٥). ويبدو أن صلاح الدين اعتقد أن هذا اشتقاق آخر للمقامات نفسها، أو أنه أراد بلوغ أكبر عدد ممكن من المقامات.. الله أعلم! والمقامات المتكررة والمذكورة هنا ليست إلا جزءاً من التكرار في كتابه. وصلاح الدين هو مفتش الموسيقى لوزارة المعارف المصرية حينئذ (أي في ١٩٥٠م) - كما هو مذكور في صدر الكتاب - أي أنه أكبر سلطات التعليم الموسيقي حينذاك ورأيه نافذ يعم ويجب غيره. أما خامس المحطات «الحلو» فيذكر في عام ١٩٧٢م وفي صفحة ٧٢ من كتابه أن المقامات عند العرب ككل: «كثيرة لا يعرف عددها بالضبط، هناك من يقول إنها تبلغ المئات، والبعض يحصرها بخمسة وتسعين مقاما، وقد جاء في بعض كتب العرب أنها تبلغ الألف، والفارابي استخرج ما يربو على الألف وأربعمائة مقام». وهكذا تسبح الأعداد وراء الأعداد في اختلاف مذهل حقا. ويتحدث «الحلو» فيما بعد عن مقامات ثانوية - فرعية قائلا: «تبلغ هي الأخرى الألف والألفين وأكثر من ذلك!» أما عن ٦ - الأجندة والصادرة ١٩٩٢ للدكتورة سهير عبد العظيم - فهي الوحيدة التي لم تقع في تناقض مع نفسها، إذ يأتي جمعها للمقامات بعدد ثابت هو ٧٥ مقاما وتعني بها مقامات مصر. هذا على الرغم من قولها في «ص ٢٣»: «تحتوي الموسيقى العربية على ما يقرب من ثلاثمائة وستين مقاما ويرى البعض أنها مائتان». وبعد ذلك فإن «الأجندة» تتبع في جمعها منهجاً عفوياً بقدر أو آخر، إذ لا تتضح لنا أهمية تلك المجموعة الكبيرة من المقامات دون غيرها، وما المانع من إضافة أو إنقاص مقامات أخرى! ونحن نعرف أن مقامات مصر المستخدمة عمليا في هذه الحقبة (في عام ١٩٩٢) لا تزيد عن قرابة ٢٥ مقاما، منها حوالي ١٤ - ١٧ مقاماً نادرة الاستخدام، معرضة للتلاشي، وحوالي ٨ - ٩ سيارة في الأغاني اليومية. فالأجندة إذن قامت بالتنقيب في وثائق قديمة واستخراج مقامات عتيقة لتصل إلى الرقم الكبير: ٧٥ مقاماً. وكان الأحرى بها والحال هكذا أن تستنهض كل المقامات المذكورة في تاريخ مصر المعاصر (كمقامات البارون والمؤتمر وصلاح وغيرهم) وتقدم بهم ثبتاً مقامياً كبيراً يفوق العدد ٧٥ المذكور، أي تستحضر كل ما سبقها من جمع، ثم تستخرج من هذا الجمع الكبير المقامات المستخدمة في موسيقى اليوم استعدادا لدراستها تفصيليا. كان ذلك أنفع من قيامنا باختيار ٧٥

مقاما (من هنا وهناك) تختلط فيها مقامات مهجورة مع أخرى حديثة أو مستخدمة. والحقيقة أن كل مرجع مقامي عربي لم يحرص على الامتداد من غيره، أو التواصل، أو مجرد ذكر المقامات التي تم جمعها سلفا، وعلى العكس حرص على الاستقلال تماما وبداية الجمع من جديد وعلى أساس الانتخاب الشخصي - الحر للمقامات. لذلك جاء كل مرجع بنتائج مختلفة أشد الاختلاف في الحصر، وليس هناك ارتباط بينها من أي نوع.. ذلك ما يكشفه السياق التاريخي لإحصاء المقامات العربية، وهو كالآتي:

١ - ١٨٨٦ م «السفينة» ٣٢ مقاما في مصر.

٢ - ١٨٩٩ م «مشاقة» ٩٤ مقاما عند العرب عامة أو في بلاد الشام (موطن الكاتب)

٣ - ١٩٣٢ م «المؤتمر» ٥٢ مقاماً، مضاف إليهم ٤٢ (داخل ثبت البارون المكون من ٩٤ مقاما).

٤ - ١٩٥٠ م «صلاح الدين» ٩٧ مقاما في المقدمة، ٥٢ في الخاتمة (في مصر وحدها كما يبدو).

٥ - ١٩٧٢ م «الحلو» ٣٣٤ مقاماً - عند العرب بوجه عام، أو في بلاد الشام على حدة - لبنان وسورية والأردن وفلسطين (لا يعرف أحد موطن مقامات الحلو على وجه الدقة).

٦ - ١٩٩٢ م «الأجندة» ٧٥ مقاماً (في مصر وحدها).

وجدير بالذكر أن «الحلو» و«مشاقة» - كما نفهم من السياق - قصدوا بإحصائهم مقامات العرب ككل، أما بقية المراجع «السفينة» و«المؤتمر» و«صلاح الدين» و«الأجندة» فقد عنوا - كما نفهم من السياق - مقامات مصر وحدها. والمؤتمر هو الوحيد الذي قام بإلحاق مقاماته بقطر عربي محدد «مصر» عندما صنف مقاماته تحت اسم المقامات المستخدمة في مصر (الـ ٥٢) والمقامات التونسية أو المغربية.. وهكذا. ولسنا نعرف لماذا لم تأخذ المراجع الجديدة بنتائج المؤتمر؟ أمن المحتم أن يبدأ كل منها من الصفر؟ أم ينبغي أن يظهر كل منها بوصفه رائد الجمع المقامي دون غيره؟

والآن.. لا يعرف معلم منا عدداً محدداً للمقامات المصرية، يذكره لطلابه في المعاهد الموسيقية، وعلى كل منا إن أراد المضي وفقا لمراجعنا أن يختار، فإما ٣٢ السفينة، وإما ٥٢ المؤتمر، وإما ٩٧ صلاح الدين، أو ٧٥ الأجندة! وكل أستاذ حر فيما ينتخبه، ما يضمه أو يسقطه! وتلك ليست إلا

جزءاً من مراجع الجمع. فهناك مراجع أخرى ابتغت الجمع سواء في مصر على حدة أو على الصعيد العربي ككل، وكل منها وصل لنتائج مختلفة كالعادة. آخر مثل : مقامات الموسيقى العربية لمفتاح سويسي الفرجاني (ليبيا ١٩٨٦)، و«المقامات العربية» للأستاذ صالح المهدي (تونس ١٩٨٢) وفي هذا البحث التونسي مفردات موسيقية مغربية مهمة، ومحاولة للجمع جادة على الرغم من كل شيء. ونحن في بحثنا الآتي سوف نقف على مقامات مصر وحدها كما أسلفنا.

في هذا الصدد ترد إلى الذهن صورة لطلاب اليوم وكيف يتنافسون إذ تجرى بينهم «المبارزة المقامية» ويتسابقون ليكسب الجولة من يذكر أكبر عدداً من المقامات غير الموثقة - غير المعروفة، ودائما ما يأتي أحد الطلاب بذكر مقام جديد عثر عليه في إحدى الوثائق.. كمن يتبارون في صيد السمك عند بحيرة جديدة! وفي الممارسة اليومية الآن يعرف العــازف العربي عدد من المقامـات لا ينطابق بالضرورة مع حصيلة زميله، ولا يتقن هذا ما يتقنه الآخر بالتمام، فمعرفة المفردات العربية ليست واحدة عند الجميع، وليست متطابقة بالضرورة. ولا يوجد ثبت مقامي عربي يرجع إليه الجميع دون خلاف أو تفرق. هل يتصور أحد رجال اللغة العربية أن البحث في العربية يجري دوما بين دراسيها للعثور على كلمات غير موثقة، وضمها إذ لا يوجد قاموس جامع لكلماتنا؟ ماذا إذن ينتظر باحثو الموسيقى وتنتظر معاهدها؟

وإذ كنا نسعى كي نصل لجمع المقامات المصرية مثلا جمعا صحيحا، فلابد من اعتماد قوانين منهجية رئيسية :

- أولا: إن كان التاريخ الفني المعاصر لمصر يبدأ في منتصف القرن الماضي على وجه التقريب، أي حوالي ١٨٥٠ (إثر إصلاحات محمد علي باشا)، وكانت تلك الحقبة ١٨٥٠ - ١٩٩٨ هي حقبة نهوض متميزة، كثيرة الأحداث وطويلة الزمن، فإنه يتعين علينا تقسيم مرحلة الجمع المعنية ١٨٥٠ - ١٩٩٨ إلى فترتين. الأولى : ١٨٥٠ - ١٩٣٢، الثانية ١٩٣٢ - ١٩٩٨. والفاصل بين الفترتين وهو العام ١٩٣٢ الذي كان حقا حاسما وقاطعا، إذ يعد جسر انتقال بين فن القرن التاسع عشر والقرن العشرين في الموسيقى. ولابد لنا من اختيار واحدة فقط من الفترتين لنقوم بداية بإحصاء مقاماتها دون الأخرى. وسوف نعود لتفسير أهمية هذا الفاصل (عام ١٩٣٢) لاحقا.

- ثانيا : الاعتماد على مراجع الجمع السابقة علينا قدر الإمكان، وصولا إلى المقامات المستخدمة في واقع الممارسة الموسيقية بمصر الآن ١٩٩٨. ونحن لا نستطيع الأخذ بخمسة

مقامات متداولة في هذه الساعة، أي في العشر سنين الأخيرة فحسب، وإنما المقامات المتداولة في حوالي نصف أو ثلاثة أرباع القرن. إذ لا يمكننا القيام بجمع المقامات المستخدمة في عام واحد أخير أو عدة أعوام مضت لتوها، وذلك لسبب واضح للعيان وهو أن مفردات أي شعب أو نغماته (منظومة المقامات) لا تتحرك أو تتبدل إلا على امتداد زمني كبير تماما كلغة وهذا الشعب وكلماته المستخدمة. وهكذا يجب جمع مقامات فترة لا تقل عن ست أو سبع عقود.

● ثالثا : تعيين مدة زمنية محددة بصرامة لا يخرج عنها الجمع، هي السنوات التي استخدمت فيها تلك المفردات، السنوات التي كانت إطارا لتلك المفردات.. إطار لو تخطيناه (تبكيرا أو تأخيرا) لوجدنا مفردات مختلفة، أي مقامات أخرى، أو وجدنا - على أحسن تقدير - تغيرات كبيرة وجوهرية في المقامات نفسها. وتحديد مدة زمنية للجمع يعني تعيين نقطة بداية ونقطة نهاية زمنية. والبداية عندنا هي عام ١٩٣٢، حيث وقع انعطاف تاريخي وتبدل جوهري في جسم المقامات المصرية ونوعها وأعدادها. وعام ١٩٣٢ هو النهاية الحاسمة - كما أسلفنا - لجهود القرن التاسع عشر (أي مدرسة المسلوب - محمد عثمان) وكذلك نهاية لجهود الثلث الأول للقرن العشرين (مدرسة المسرح الغنائي، جيل سيد درويش - الخلعي)، وفي هذا العام - ١٩٣٢ - تكون أيضاً قد ظهرت بوادر المدرسة الموسيقية التالية لهؤلاء جميعا، وبدأت فترة مغايرة (موسيقى القرن العشرين) لجيل القصبجي - السنباطي - عبد الوهاب، وهو أيضا عام انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة حيث شاهدنا أول جمع هام - جاد للمقامات المصرية المعاصرة، بل والعراقية والمغربية، كل على حدة.. إلخ. إطارنا إذن هو الفترة ١٩٣٢ - ١٩٩٨ (١٩٩٨ وهو عام كتابة هذا البحث). عليه فإننا لن نأخذ بمقام كان مستخدما قبل ١٩٣٢ عند محمد عثمان مثلا وبطل استخدامه عند سيد درويش أو عند القصبجي فيما بعد. إذ لا يمكن ترك الجمع مفتوحاً على مصراعيه ليلتقط الباحث ما يراه من أي فترة أو حقبة. وعلى سبيل المثال فإننا سوف نسقط تلك المقامات التي ظهرت في القرن الماضي بالقاهرة - في السفينة - ثم اختفت من مراجع القرن العشرين ومن الممارسة الموسيقية اليوم. وهي مقامات :

١ - البنجكاه

٢ - النجدي

٣ - الركبي

٤ - الرمل

وهي مقامات نفاها التطور ذاته واختفت دون تدخل منا، غير أن التنبه لاختفائها، ثم الإشارة إلى ذلك هو عمل ضروري، وبمثابة تحديد لما يسقط وما يبقى بالتالي. أما المقامات الأخرى المذكورة في «السفينة» فكلها مازال ظاهرا في العمل وفي المراجع النظرية. ونترك مقامات الماضي البعيد لنعود للمؤتمر.

ولننظر للمقامات التي تم جمعها في مؤتمر ١٩٣٢، ونعدها مقامات الفترة الأولى ١٨٥٠ - ١٩٣٢، وذلك حتى يتم تحديد نقطة ارتكاز تصبح لنا بمثابة مصفاة لجهود الماضي من ناحية، ومن ناحية أخرى نقطة انطلاق من أجل المقارنة والفصل، والمقارنة بين ما هو مهجور وماهو سائر وجاري في الممارسة أمر هام وحيوي لأي بحث وأي جمع جاد. ومقامات مؤتمر ١٩٣٢ هي أكثر جهود الجمع المعاصر تنظيما وتحديدا، وليس من خيار في اتخاذها منطلقا لأي جمع يليها ولأي باحث يبتغي الوقوف على أرض ثابتة قبل الغوص والتنقيب.

● رابعا: تعيين مكان الجمع وهو القاهرة وحواضر مصر دون ريفها. فمقامات الريف، أي مقامات الموسيقى الشعبية تحيا حياة أخرى منفصلة، بقدر يستوجب فحصها وجمعها على نحو مستقل وفي إطار دراسة الفلكلور، وهو ما ينبغي الإشارة إليه دائما. ولاشك أن جل المقامات المجموعة، وفي كل المراجع والأقطار العربية، لم تدرس مفردات الريف، فهي لم تخرج عن مفردات المدن بحال. فنحن إذن بصدد مقامات المحترفين في المدن المصرية. وحيث إنه لم يقم باحث إلى الآن بمحاولة حصر المقامات الشعبية ولم يعر هذا النطاق الحيوي سلفا أي اهتمام - وكل المراجع المقامية عنيت بمقامات المدن (مفردات موسيقى التخت) وحدها - فإننا لن نتمكن الآن من الخروج من المدن مخافة التشتت والوقوع في خلط مفردات المدن والريف، ونكتفي بقطع خطوة واحدة للأمام.. علها تأتي مانعة - نهائية في الجمع.

هكذا يقع تحديد المكان والزمان قبل أي شروع في الجمع وكي نتقي الوقوع في خطأ التعميم على طريقة المراجع السابقة بأسمائها المطلقة مثل : «المقامات العربية».

وقد أشرنا إلى حقيقة - نأخذها بعين الاعتبار أثناء عملنا - أن المقامات المتداولة في مصر لا تتعدى الآن (في السنوات الأخيرة - أو في الـ ٢٠ عاما الماضية) ١٠ مقامات هي :

١ - الراست　　　متوسط الاستخدام

٢ - النهاوند　　　قليل الاستخدام

٣ - النوى أثر   نادر الاستخدام (عرضة للزوال)

٤ - البياتي   كثير الاستخدام

٥ - الكرد   كثير الاستخدام

٦ - الحجاز   متوسط الاستخدام

٧ - الصبا   قليل الاستخدام

٨ - الهزام   متوسط الاستخدام

٩ - السيكاه   نادر الاستخدام

١٠ - العجم   متوسط الاستخدام

بديهي أننا الآن لم نقدم أي جمع أو حصر، وإنما محض إشارة إلى مقامات المدن المصرية من واقع الممارسة الآنية، لنؤكد إننا على عتبة زوال الغالبية من مقامات مصر، عتبة تلاشي وتحلل مفردات العرب في مواجهة المفردات الأوروبية. من منا لا يدرك هذا الآن؟ لقد جمع مؤتمر ١٩٣٢ عدد ٩٤ مقاما، فكيف أصبحنا اليوم لنجد عشرة مقامات فقط بعضها عرضة للزوال؟ ألا نخشى مفردات منظومة «الميجور - مينور» الأوروبية؟ تلك التي تزحف مع البيانو والجيتار وغيرهما من أدوات أوروبا! الحقيقة أن البعض منا لا يدرك خطرها، وهذا محمد صلاح الدين يأخذ سلماً أوروبياً ودون مبرر، هو سلم «ري مينور» ويطلق عليه لفظ «مقام» وياللعجب، ثم يضعه- وهذا أغرب- ضمن تسلسل المقامات العربية لهدف يثير الذهول، هو اشتقاق «مقامات عربية» من هذا السلم الأوروبي! ثم تظهر تلك المقامات المشتقة كمقام بوسلك، ومقام عشاق مصري ومقام نيشابورك فمقام أصفهان ومقام حصار ومقام سوزدل ومقام بوسلك جديد «ص١٧٧» بكتاب صلاح الدين. وكذلك يفعل الكاتب بسلم صول مينور الأوروبي «ص ١٦٨» وسلم فامينور «ص ١٨٥-١٨٦».

أما جمع المؤتمر، والذي وصل (بعد إضافة البارون دي أرلانجير وعلي الدرويش) إلى العدد ٩٤ فسوف ندرجه الآن ليصبح البداية والمنطلق لكل جمع ات كما أسلفنا، ثم ننقيه من الزيادة والتكرار الحرفي.

خطوة أولى تصفية مقامات ١٩٣٢

وهي المقامات التي جمعها البارون ومعه الموسيقي المعروف حينئذ علي الدرويش، أعضاء المؤتمر، والمدرجة في أوراق المؤتمر الرسمية.

مقامات مصر المدينية في ١٩٣٢م - جمع مؤتمر الموسيقى العربية الأول.

مقامات :

١ - اليكاه	٢- شد عربان
٣- فرحفزا	٤- سلطاني يكاه
٥- حسيني عشيران	٦- بياتي عشيران
٧- بوسلك عشيران	٨- نهفت
٩- سوزدل	١٠- شوق طرب
١١- عجم عشيران	١٢- شوق آور
١٣- شوق افزا	١٤- عراق
١٥- راحة الأرواح	١٦- فرحناك
١٧- بستة أصفهان	١٨- دلكش حوران
١٩- أوج (أو أوج عراق)	٢٠- باستنكار
٢١-أوج ارا	٢٢- رونق نما
٢٣- راست	٢٤- سوزدلار
٢٥- سوزناك	٢٦- رهاوي
٢٧- ماهور (بمعنى الهلال)	٢٨- زاويل
٢٩- حيان	٣٠- نيرز راست
٣١- بسنديدة	٣٢- دلنشين
٣٣- سازكار	٣٤- نهاوند
٣٥- نهاوند كبير	٣٦- نوى أثر
٣٧- نكريز	٣٨- نهاوند السنبلة، ويسمى نهاوند مرصع» تارة وأخرى «بزم طرب»
٣٩- حجاز كار	٤٠- كرديللي حجاز كار
٤١- طرز نوين	٤٢- بياتي
٤٣- حسيني	٤٤- محير

٤٥- بياتي عريان
٤٦- قرجغار، وله في الأجندة اسمان: «قرجغار» أو «شوري»
٤٧- كلعزار
٤٨- عشاق تركي
٤٩- زفرتين
٥٠- بياتي الرقمتين
٥١- طاهر، ويسمى كذلك «بابا طاهر».. وفي المؤتمر ذاته
٥٢- أصفهان
٥٣- كردان (أو كردانيه)
٥٤- بياتي سلطاني
٥٥- عرض بار
٥٦- عجم مرصع
٥٧- حجاز
٥٨- أوج حجاز
٥٩- شهناز
٦٠- صبا
٦١- صبا زمزمه
٦٢- حصار
٦٣- كردي
٦٤- عجم كردي
٦٥- محير كردي
٦٦- حصار كردي
٦٧- صبا كردي
٦٨- شهناز كردي
٦٩- نوى كردي
٧٠- دوكاه
٧١- بياتي بوسلك
٧٢- بياتي عريان بوسلك
٧٣- حسيني بوسلك
٧٤- محير بوسلك
٧٥- طاهر بوسلك
٧٦- نوى بوسلك
٧٧- عرض بار بوسلك
٧٨- عجم بوسلك
٧٩- كردانيه بوسلك (ويسمى أيضا كردان بوسلك)
٨٠- حجاز بوسلك
٨١- شهناز بوسلك
٨٢- حصار بوسلك
٨٣- أصفهان بوسلك
٨٤- صبا بوسلك
٨٥- ماهور بوسلك
٨٦- أوج بوسلك
٨٧- سيكاه
٨٨- هزام (ويدعى في بعض الأماكن خزام)
٨٩- أصول سيكاه
٩٠- ماية
٩١- وجه عرض بار
٩٢- مستعار
٩٣- نيشابور
٩٤- جهاركاه (أو شاه ور)

● العدد الظاهر هنا والمذكور سلفا هو ٩٤ مقاما. وهي مفردات مصر كما يرصدها أول جمع معاصر، تقوم به أول جماعة علمية موسعة - على امتداد الأقطار العربية- في المؤتمر التاريخي الأول للموسيقى العربية، وكل ما تلا هذا الجمع اعتمد عليه، ومنه. ولو انتقص صلاح الدين أو أضاف مقاما أو اثنين أو فعلت الأجندة هذا، فإن جمع المؤتمر يظل هو الثبت الأول - الرئيسي للجميع. ولاشك أن أول ما علينا الآن هو قص الزوائد،أي إلغاء التكرار الحرفي من مقامات المؤتمر تلك.

أولا: المقامات المكررة دون أدنى تغير سوى اختلاف الاسم، أي المكررة حرفيا وهي ثمانية مقامات :

● مقام رقم ٨٩ في تسلسل جمع المؤتمر «مقام أصول سيكاه». وقد أورده المؤتمر صفحة ٢٢١ في سطر واحد وفي ست كلمات ! هي وكما وردت :

١- مقام أصول سيكاه

لا فرق بين هذه النغمة ونغمة السيكاه !

والمؤتمر يقصد بلغة زمانه أنه لا فارق بين هذا المقام ومقام السيكاه الوارد سلفا في الجمع ذاته صفحة (٢١٧). ونحن نتساءل: لماذا إذن ورد هذا المقام؟ وكيف بعد ملاحظة التكرار لم يقم المؤتمر بإلغائه والتنويه إلى ذلك في أوراق المؤتمر الرسمية؟ فإذن لا يوجد في الموسيقى العربية مقام باسم «أصول السيكاه»، أي لا توجد عدة مفردات نغمية بهذا الاسم، ويسقط المقام رقم ٨٩ ونصبح أمام ٩٣ وليس ٩٤ مقاما للمؤتمر.

● صفحة ٢٧٨ في سطر واحد في إحدى عشرة كلمة فقط ! يأتي ذكر المقام رقم ٤٩ في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام زفرتين». وقد أورده المؤتمر ومعه مقام آخر داخل الفقرة نفسها هوالعشاق التركي، كالآتي:

٢- مقام «زفرتين»

٣- مقام «العشاق التركي»

لا لزوم لإثبات هذه النغمة فإنها تشبه البياتي ونغمة «العشاق التركي».

والمؤتمر يقصد أنه لا فارق بين هذا المقام ومقام البياتي أو مقام «العشاق التركي»، وكلاهما وارد سلفا في الجمع ذاته. ونحن نتساءل: لماذا لم يسقط المؤتمر المقامين (زفرتين، العشاق التركي) وكلاهما تكرار لمقام البياتي؟ وكيف يكتب : لا لزوم لإثبات هذا، بينما هو مثبت هنا في جمع المؤتمر؟

«الزفرتين» إذن غائب لا وجود له وهو رقم ٤٩ في تسلسل جمع المؤتمر، كذلك مقام «العشاق التركي» رقم ٤٨، فكلاهما تكرار حرفي لمقام «البياتي». ويصبح إجمالي عدد المقامات ٩١ مقاما، وليس ٩٤.

● صفحة ٢٧٨ في سطر واحد وفي ثلاث عشرة كلمة يأتي ذكر المقام رقم ٤٩ في تسلسل جمع المؤتمر، وهو مقام «بياتي الرقمتين». وقد أورده المؤتمر كالآتي :

٤- مقام «بياتي الرقمتين»

لا لزوم لإثبات هذه النغمة فإنها تشبه نغمة البياتي ونغمة العشاق التركي واسمها مجهول.

وبصرف النظر عن غموض الصياغة والمراد منها وضرورة حذف هذا المقام، وهو رابع مقام ينبغي إلغاءه.. فإننا ننبه إلى أن الحذف يأتي أولا من واقع اعتراف المؤتمر ذاته في كلماته الصريحة : لا لزوم لإثبات هذا.

«بياتي الرقمتين» إذن غائب لا وجود له - وهو رقم ٥٠ في تسلسل جمع المؤتمر، فهو تكرار حرفي لمقام «البياتي»- ذلك المقام (البياتي) الذي تكرر حتى الآن عدة مرات. ويصبح بذلك إجمالي عدد المقامات ٩٠ مقاما، وليس ٩٤.

● صفحة ٢١٤ يأتي ذكر المقام رقم ١٧ في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام بسته أصفهان». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

٥- مقام «بسته أصفهان»

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «فرحناك» فهو إذن- بسته أصفهان - محذوف، غائب، واسمه «بسته أصفهان» ليس إلا اسماً ثانياً لمقام «فرحناك». يسقط من الجمع إذن المقام رقم ١٧.

● صفحة ٢١٦. يأتي ذكر المقام رقم ١٨ في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام دلكش حوران».

وقد أورده المؤتمر كالآتي:

٦- مقام «دلكش حوران»

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «العراق» فهو إذن «دلكش حوران»، محذوف، غائب، واسمه «دلكش حوران» ليس إلا اسماً ثانياً لمقام «العراق». يسقط من الجمع المقام رقم ١٨.

●صفحة ٢١٨ يأتي ذكر المقام رقم ١٩ في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام أوج» أو «أوج عراق». وقد أورده المؤتمر كالآتي:

٧- مقام «أوج» أو (أوج عراق)

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «العراق» مرة ثانية. فهو إذن ليس إلا اسماً ثانياً لمقام «العراق». يسقط من الجمع المقام رقم ١٩.

والغريب في مثل هذه الأنواع من التكرار أنها كلها تكرار تام، واستنساخ صور هي طبق الأصل كقولك مثلا: «إن سلم دو الكبير هو مركب من سبع نغمات متوالية، هو دو/ري/ مي/ فا/

صول/ لا/سي»، ثم قولك في موضع آخر: «إن سلم ري الصغير هو مركب من سبع نغمات متوالية، هي دو/ري/مي... إلى آخر نغمة.. سي» نفس المفردات والسياق والنظام.

● صفحة ٣٠٦ يأتي ذكر المقام رقم ٦٥ في تسلسل جمع المؤتمر، وهو «مقام محير كردي».

وقد أورده المؤتمر كالآتي:

٨- مقام «محير كردي»

ثم أورد المؤتمر النغمات (المفردات) المشكلة للمقام، أي حباته التي هي ذاتها حبات مقام آخر ورد في ثبت المؤتمر، هو مقام «الكرد». فهو إذن ليس إلا اسماً ثانياً لمقام «الكرد». هناك مقام واحد (لااثنين) هو الكرد. يسقط من الجمع المقام رقم ٦٥ .

والمؤتمر أثناء ذكره لتلك المقامات الثمانية، والتي قمنا للتو بحذفها :

١- أصول سيكاه

٢- زفرتين

٣- عشاق تركي

٤- بياتي الرقمتين

٥- يسته أصفهان

٦- بلكش حوران

٧- أوج، أو «أوج عراق»

٨- محير كردي.

لا يصرح بوجود التكرار الحرفي، ويلجأ لصيغة ليس فيها وضوح، مثل: «فإنها تشبه هذه النغمة»، باحثا لنفسه عن مبرر لهذا التكرار، هاربا من السؤال عن أهمية إدراج تلك المقامات، وكان على المؤتمر مواجهة الأمر ببساطة، والنص على : «أن هذا التكرار وجد في الممارسة الموسيقية اليومية، وفي أيادي الموسيقيين أنفسهم، وأن المؤتمر وجد هذا التكرار في الواقع حيث اكتشف أن هناك مقاماً واحداً يستخدم بأسماء مختلفة عند شرائح مختلفة من الموسيقيين، وأنه -المؤتمر، فضل إيراد هذه الحالات كما هي في الواقع.

تنتهي بهذا عمليات التكرار الحرفي بعد أن سقطت من الجمع ثمانية مقامات وهمية، وأصبح العدد ٨٦ مقاما وليس٩٤ . وتبدأ عمليات تصفية لتكرار من نوع آخر :

ثانيا: المقامات التي تتكرر بتغير طبقتها فحسب، وهو التغير المسمى «تصوير المقام».

وهذا التغير في واقع الأمر لا يستدعي تغير الاسم (اسم المقام) كما لا يدفعنا للإيمان بوجود مقامين مختلفين، إذ ينتقل المقام ذاته إلى درجة صوتية أعلى (طبقة أعلى) فتصبح مفرداته (أنغامه) أكثر حدة، أو العكس اتجاها نحو الغلظة (نحو الباص). وفي كلتا الحالتين يحدث انتقال لجمل أنغام المقام - وكما هي، وهو مجرد تحريك لنفس القيم والنغمات مع أبسط نوع من التبدل

بهدف تنويع الطبقة - لا تغير المقام. وليس من المنطق عندما نحرك مقاما كمقام الهزام إلى أسفل، نحو الغلظة، للحصول على طبقة «الباص» ونجعله يبدأ من طبقة «سي-عراق» المنخفضة بدلا من «مي-السيكاه»، ليس من المنطق بعد ذلك أن نطلق عليه اسما آخر هو «مقام راحة الأرواح»، والأغرب هو أننا أنفسنا نذهب بذلك للإيمان بوجود مقامين اثنين، هما: الهزام، وراحة الأرواح بدلا من مقام واحد هو الهزام. لقد تم «استنساخ» الهزام، وهم يطلقون على عملية تغير الطبقة تلك مصطلح: «تصوير الهزام»، فكيف أصبحت الصورة كياناً آخر اسمه «راحة الأرواح»؟ إن الأكثر دقة كان هنا هو أن نطلق على المقام اسماً واحداً أيا كانت طبقته، مع ذكر الطبقة التي انتقل إليها مجددا، وما إذا كانت طبقة السيكاه أم الدوكاه أم الحسيني أو الطبقة الأصلية ذاتها. فنصف مثلا مقام مثل «راحة الأرواح» باسم «هزام السيكاه»، أي الهزام البادئ من درجة مي-سيكاه، أي ذلك الذي انتقل إلى طبقة السيكاه. ثم نقول: هزام العراق، أي ذلك البادئ من طبقة أخرى هي سي-عراق... وهكذا.

بهذا نكف عن ذكر مقامات مصورة عن أخرى، فلا نصف «راحة الأرواح» بوصفه تصويراً لمقام الهزام، وتنتفي كل المقامات المصورة، كما تذهب بلاعودة نظرية تصوير المقام الزائفة.. تلك النظرية التي تؤدي إلى إكثار عدد المقامات دونما الاعتماد على أساس موضوعي. والحقيقة أن أكثر من نصف المقامات المذكورة في جمع المؤتمر ليست سوى «تصوير» لمقامات أصلية ورئيسية في الموسيقى العربية. نحن نرفض نظرية التصوير المنقولة عن النظرية الموسيقية الأوروبية بالكامل، ونقوم بحذف الكثرة المقامية الزائفة المترتبة عليها.

والمقامات المكررة عن طريق التصوير في جمع المؤتمر هي:

١- مقام «اليكاه» يحذف كمقام مستقل، فهو تصوير لمقام الراست، ويتم الآن إلحاقه بمقام الراست، ويصبح اسمه: راست اليكاه، فهو راست تحرك إلى طبقة اليكاه وهو رقم -١- في تسلسل جمع المؤتمر.

٢- مقام «شد عربان» يحذف، وهو تصوير لمقام «الشهناز»، يتم إلحاقه بمقام «شهناز» ويصبح اسمه «شهناز اليكاه» وليس «شد عربان» فهو «شهناز» تحرك إلى طبقة اليكاه. وهو رقم -٢- في تسلسل جمع المؤتمر.

٣- مقام «فرحفزا» يحذف، وهو تصوير لمقام «نهاوند كردي»، يتم إلحاقه بمقام «نهاوند كردي» ويصبح اسمه «نهاوند يكاه الكردي» وليس «فرحفزا» فهو «نهاوند» تحرك إلى طبقة اليكاه وهو رقم -٣- في تسلسل جمع المؤتمر.

٤- مقام «سلطاني يكاه» يحذف، وهو تصوير لمقام «نهاوند الحساس»، يتم إلحاقه بمقام «نهاوند الحساس» ويصبح اسمه «نهاوند يكاه الحساس» وليس «سلطاني يكاه» فهو «نهاوند» تم تحريكه إلى طبقة اليكاه وهو رقم -٤- في تسلسل جمع المؤتمر.

٥- مقام «حسيني عشيران» يحذف، وهو تصوير لمقام «البياتين»، يتم إلحاقه بمقام «البياتين»

ويصبح اسمه «بياتين العشيران» وليس «حسيني عشيران» فهو «بياتين» دون أدنى تغير، وقد تم تحريكه إلى طبقة العشيران، وهو رقم -٥- في تسلسل جمع المؤتمر.

٦- مقام «بوسلك» عشيران» يحذف، وهو التصوير الثاني التام لمقام «البياتي»، وبما أن المؤتمر قد أخذ بالتصوير الأول لمقام «البياتي»، وأن هذا التصوير معمول به في مقام رقم -٦- فإن هذا المقام «بوسلك عشيران» ليس إلا تكرارا للتصوير ذاته وفي الموضع نفسه! وكأنه تصوير التصوير. وذلك يستوجب نفيه تماما من الجمع، أي إسقاطه كأن لم يكن. وهو رقم -٧- في تسلسل جمع المؤتمر.

٧- مقام «سوزدل»، يحذف، وهو تصوير لمقام «شهناز»، يتم إلحاقه بمقام «شهناز» ويصبح اسمه «شهناز العشيران» وليس «سوزدل». وإذا كان هو «شهناز» دون أدنى تغيير، وقد تحرك إلى طبقة العشيران ينبغي تسميته «شهناز العشيران»، حتى يتخذ المقام الجديد اسم المقام الأصلي «شهناز» واسم الطبقة التي انتقل إليها (العشيران). بهذا يأتي الاسم مطابقا للواقع العملي. وهو رقم -٩- في تسلسل جمع المؤتمر.

٨- مقام «راحة الأرواح» محذوفا، فهو تصوير لمقام «الهزام»، يتم إلحاقه بمقام «الهزام»، ويصبح اسمه «هزام العراق» وليس «راحة الأرواح» فهو «هزام» تم تحريكه إلى طبقة «العراق»، وهو رقم -١٥- في تسلسل جمع المؤتمر.

٩- مقام «فرحناك» يحذف، وهو تصوير لمقام «السيكاه»، يتم إلحاقه بمقام «السيكاه»، ويصبح اسمه «سيكاه العراق» وليس «فرحناك» فهو «سيكاه» تم تحريكه إلى طبقة «العراق» ، وهو رقم -١٦- في تسلسل جمع المؤتمر.

١٠- مقام «حصار» يحذف، وهو تصوير لمقام «نوى أثر»، يتم إلحاقه بمقام «نوى أثر»، ويصبح اسمه «نوى أثر الدوكاه» وليس «حصار» فهو «نوى أثر» تحرك إلى طبقة «الدوكاه»، وهو رقم -٦٢- في تسلسل جمع المؤتمر.

١١- مقام «عجم كردي» يحذف، وهو تصوير لمقام «الكرد»، يتم إلحاقه بمقام «الكرد»، ويصبح اسمه «كرد الدوكاه» وليس «عجم كردي» فهو «كرد» قد تحرك إلى طبقة «الدوكاه»، وهو رقم -٦٤- في تسلسل جمع المؤتمر.

إننا بذلك نقوم بحذف الاستنساخ المسمى «تصوير المقامات». ولنستكمل عملنا وننظر في أمر المقامات الزائدة والتي هي مجرد تكرار لعدة مقامات (داخل مقام واحد).

١٢- مقام «الرهاوي» يحذف، وهو في صعود نغماته لأعلى ليس إلا مقام «راست» بعينه، غير أنه في الهبوط يتبدل متخذا نغمات أخرى غير تلك التي صعد بها (كما يورده المؤتمر) فيصبح مقاما آخر هو «سوندلار» بعينه. هو إذن إحدى حالات الازدواج حيث يتضمن المقام الواحد أكثر من مقام في داخله. وليس من شك أن الأوان قد آن لحذف كلاً علاقات نغمية مركبة ومتعددة. وإن كان هذا التركب هو من نظم الماضي وأسسه الرياضية، فإننا لابد وأن نسعى نحو رياضة

موسيقية جديدة - معاصرة. وسوف نفرق كلاً مقام مزدوج إلى اثنين (مقامين)، فإذا وجدنا أن كل من الاثنين، أي المقامين موجود بالفعل وعلى حدة خارج هذا المقام المزدوج، قمنا بإلغاء هذا المزدوج تماما كأن لم يكن. والحقيقة أن مقام «الرهاوي» والذي نحن بصدده الآن ظل في شتاته هذا، فنجده في المراجع التالية للمؤتمر وهو على نفس الحالة من الارتباك. عند صلاح الدين في صفحة ١٠٧ مذكور بوصفه مقام «راست»(!) تستبدل فيه نغمة بأخرى، مما يجعله مزدوجا مرة أخرى، مركبا من مقامين هما «الماهور» و«الراست». «الرهاوي» إذن يعتبر ملغيا كأن لم يكن لوجوده متضمنا في مقامين قيد الممارسة، هما «الراست» و«الماهور». يسقط المقام رقم -٢٦- في تسلسل جمع المؤتمر.

١٣- مقام «زاويل» يحذف، فهو في صعود نغماته لأعلى ليس إلا مقام «سوزناك» بعينه وفي هبوطه يتبدل متخذا نغمات أخرى (كما يورده المؤتمر) فيصبح مقام «سوزدلار» نفسه، هو إذن إحدى حالات الازدواج حيث يتضمن المقام الواحد أكثر من مقام في داخله، والحقيقة أن مقام «زاويل» والذي نحن بصدده الآن ظل في شتاته هذا، فنجده في المراجع التالية للمؤتمر وهو على نفس الحالة من الارتباك. يقول عنه صلاح الدين في صفحة ١٠٧: «إن الزاويل هو مقام راست يتشكل بثلاثة ألوان من مقامات «الماهور» و«النكريز» و«الراست». و«الأجندة» تكرر لا أكثر كلام صلاح الدين بصدد هذا المقام صفحة٣٩. مقام «زاويل» إذن مزدوج، مركب من مقامين هما «السوزناك» و«السوزدلار»، ومن ثم فهو ملغي كأن لم يكن لوجوده متضمنا في مقامين قيد الممارسة. يسقط المقام رقم -٢٨- في تسلسل جمع المؤتمر.

١٤- مقام «محير» ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة تماما كسابقيه، فهو ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حده، هما: مقام «البياتي» ومقام «الحسيني». ويبدو من ذلك أن موسيقى الماضي - القرون ١٧، ١٨، ١٩ - كانت إذ تستعذب استخدام مقامين من نوع محدد وتجعلهما ملازمين بعضهما البعض في الأغنية الواحدة، فإنها تقرنهما باسم مقامي واحد، أي تضعهما تحت اسم واحد تسهيلا للذاكرة والحفظ، وأن هذا الربط أنجب بطريق الخطأ مقامات مركبة هدفها ضم أكثر من مقام لاشيء آخر. يسقط مقام «محير» (رقم ٤٤ في التسلسل) كأن لم يكن.

١٥- «بياتي عربان» ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة، فهو ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حده، هما: مقام «الشوري» ومقام «البياتي». يسقط مقام «بياتي عربان» (رقم ٤٥ في التسلسل) كأن لم يكن.

١٦- مقام «كلعزار» ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة لنفس أسباب نفي سابقيه الأربعة: «رهاوي/زاويل/محير/ بياتي عربان، فهو ليس إلا تكراراً، بل إنه وكما يورده المؤتمر تكرار لثلاثة مقامات، لا اثنين، كل منهم حي في الممارسة الموسيقية على حدة، وهي: «البياتي» و«الحسيني» و«شوري». والمؤتمر يتحدث عنه لا بوصفه نظاما محددا، وإنما عدة خيارات مقامية، قائلا إنه (أي المقام) إما مقام «بياتي»، وإما «شوري»، وإما «حسيني»». أي أن المؤتمر لا يرى

المقامات بوصفها نظما رياضية ثابتة، وإنما خيارات للمؤلف الموسيقي، أي طرق للتأليف والتركيب يضعها ويضيف إليها دوما الفنان.. طرق قد تتبدل أو تتغير.. والحقيقة أن مقامات أي شعب هي علاقات رياضية محسوبة - مثبتة ومستخرجة من واقع الممارسة الموسيقية، بمثابة قوانين تنظيمية تشكل أساس العلوم الموسيقية في أي حضارة. يسقط إذاً مقام «كلعزار» (رقم ٤٧ في التسلسل) كأن لم يكن.

١٧- مقام «طاهر» ويقع تحت طائلة الازدواج ثم النفي من القائمة، فهو بدوره ليس إلا تكراراً لمقامين كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة وهما: مقام «الحسيني» ومقام «البياتي». يسقط مقام «طاهر» (رقم ٥١ في التسلسل) كأن لم يكن، ولنفس أسباب نفي المقامات السابقة.

١٨- مقام «بياتي سلطاني» ويقع تحت طائلة الازدواج ثم النفي من القائمة. فهو ليس إلا تكراراً لمقامين (أو ثلاثة)، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حدة، هما: مقام «الحسيني» - أو البياتي!- ومقام «البياتي» صريحا. يسقط مقام «بياتي سلطاني» (رقم (٥٤) في التسلسل) كأن لم يكن.

١٩- مقام «عرضبار» ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة. فهو ليس إلا تكراراً لثلاثة مقامات، كل منها حي في الممارسة الموسيقية على حدة وهي «الحسيني» أو مقام «الشوري» إلى جانب مقام «البياتي» صريحامنها. يسقط مقام «عرضبار» (رقم ٥٥ في التسلسل) كأن لم يكن.

٢٠- مقام «حصار كردي» ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة. فهو ليس إلا تكراراً لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حده، هما: مقام «حصار» ومقام «كرد». يسقط مقام «حصار كردي» (رقم٦٦ في التسلسل) كأن لم يكن.

٢١- مقام «صبا كردي» ويقع تحت نفس طائلة النفي من القائمة، بسبب قيامه على مقامين ليس إلا، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حده، وهما: مقام «الصبا» ومقام «كرد» بسقط هذا المقام «صبا كردي» (رقم٦٧ في التسلسل) كأن لم يكن.

٢٢- مقام «شهناز كردي» ويكرر نفس الحالة من الازدواج، فهو قائم على كيان مكتمل لمقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية على حده، هما: مقام «شهناز» ومقام «كرد». يسقط مقام «شهناز كردي» (رقم ٦٨ في التسلسل) كأن لم يكن.

٢٣- مقام «نوى كردي» نفس الحالة. فليس في هذا المقام إلا جسد مقامين، كل منهما حي في الممارسة الموسيقية لعام ١٩٣٢ وعلى حدة، هما: مقام «نوى» ومقام «كرد». ويظهر ذلك التركيب الثنائي في تلك المجموعة من المقامات من اسمها ذاته: وهكذا ترى الاسم «نوى كردي» يعني مقامي «النوي» و«الكرد» معا. لذلك يسقط مقام «نوى كردي» (رقم ٦٩ في التسلسل) كأن لم يكن.

٢٤- مقام «دوكاه» نفس الحالة، غير أن هذا المقام له في ثبت المؤتمر عدة احتمالات أو خيارات أكثر من وجود مقامين اثنين، فعندما تصعد بالأنغام لك أن تختار إما مقام «صبا» وإما مقام «صبا زمزمة»، وعندما تهبط لك إما «البياتي» وإما «الحجاز». فهو كيان من أربعة مقامات تأخذ

منها ماتريد أو ما تمليه عليك قريحتك لحظة الإبداع. هل هذا مقام؟ كلا.. ولم تكن هناك أبدا نظرية احتمالات في مقامات الكندي أو الفارابي أو في مقامات ابن سينا أو في منظومة مقامات الأرموي أو عند إخوان الصفا أو في رسائل ابن المنجم أو ابن زيله أو عند المراغي أو في منظومة الموصلي أو فيلسوف كان أو عالم ظهر. وليس في سلالم الغرب (النظير الأوروبي للمقامات العربية) شيء كهذا. يسقط إذاً مقام «دوكاه» (رقم ٧٠ في التسلسل) كان لم يكن.

والآن تأتينا مجموعة من ستة عشر مقاما متوالية متدرجة في التسلسل وراء بعضها، وكل منها تركيب من مقام رئيسي واحد، هو «نهاوند الدوكاه» أي النهاوند الذي تم تحريكه إلى طبقة «الدوكاه» مما يدعى مقام «بوسلك»، إلى جانب مقام مختلف في كل مرة. «النهاوند» حاضر (البوسلك) - مركزي يضاف إليه مقام مثل البياتي فيصبح اسم المقام المركب (الثنائي) بياتي بوسلك. ثم يأخذ إلى «البوسلك» مقام آخر هو «حسيني» لينشأ تركيب جديد هو «حسيني بوسلك»، ثم يأخذ للانضمام مقام «محير» فنجد أمامنا «محير بوسلك» وهكذا. على هذا النحو اتحدت مع البوسلك ستة عشر مقاما كلها تراكيب من مقامات موجودة بالفعل وليست في حاجة للضم أو الاختزال. وإذا أحب مؤلف موسيقي أن يجمع بين عدد من المقامات في عمله فهذا اختياره الحر ولاداع لتسجيل محاولات جمع المقامات والتي هي من شأن المؤلفين وحدهم. هكذا تنتفي ستة عشر مقاما وتسقط من جمع المؤتمر، هي:

٢٥- «بياتي بوسلك». المكون من مقامين هما بياتي/بوسلك. وكلاما حي في الممارسة على حدة.

٢٦- «بياتي عربان بوسلك». المكون من مقامين هما: بياتي عربان/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٢٧- «حسيني بوسلك» المكون من مقامين هما: حسيني/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٢٨- «محير بوسلك». المكون من مقامين هما: محير/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٢٩- «طاهر بوسلك». المكون من مقامين هما: طاهر/بوسلك. واحد منهما حي في الممارسة على حدة هو «بوسلك» والآخر تم إسقاطه من الجمع، هو «طاهر».

٣٠- «نوى بوسلك». المكون من مقامين هما: نوى/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣١- «عرضبار بوسلك». المكون من مقامين هما: عرضبار/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٢- «عجم بوسلك». المكون من مقامين هما: عجم/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٣- «كردان بوسلك». المكون من مقامين هما: كردان/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٤- «حجاز بوسلك». المكون من مقامين هما: حجاز/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٥- «شهناز بوسلك». المكون من مقامين هما: شهناز/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٦- «حصار بوسلك». المكون من مقامين هما: حصار/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٧- «أصفهان بوسلك». المكون من مقامين هما: أصفهان/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٨- «صبا بوسلك». المكون من مقامين هما: صبا/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٣٩- «ماهور بوسلك». المكون من مقامين هما: ماهور/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

٤٠- «أويج بوسلك». المكون من مقامين هما: أويج/بوسلك. وكلاهما حي في الممارسة على حدة.

بانتفاء تلك المقامات من جمع المقامات الأول- الرئيسي نكون قد استطعنا إسقاط ٣٨ مقاما زائدا ويصبح العدد الحقيقي للمقامات التي جمعت في عام١٩٣٢ هو ٥٦ مقاما وليس ٩٤ كما ورد في ثبت المؤتمر. كيف قام الموسيقي الحلبي الشهير علي الدرويش صحبة البارون الفرنسي ديرلانجيه بإحصاء وجمع تلك المقامات ثم تقديمها للمؤتمر؟ هل ضما لثبتهما كل كلمة سمعاها من ملحن عابر؟ لقد قاما بعملية مسح عام للموروث والمعتقدات الموسيقية لدى عامة الموسيقيين حينئذ، ولم يقدما جمعاً علمياً تاماً أبدا.

ولو ادركنا أن أكثر من نصف المقامات المتبقية لاغ بحكم ارتكابه أو سقوطه من تلقاء نفسه أو نسيانه وإهماله، أو زواله بسبب انتمائه لشرائح سكانية أجنبية زالت كالأرمن أو الأكراد أو الشراكسة، لأدركنا أن مقامات مصر القائمة فعلا لم تكن لتعلو بحال عن حوالي ٣٠ مقاما مستخدما حينذاك، في ١٩٣٢م.

والأخطر من كل هذا أن المراجع التالية للمؤتمر ظلت تحافظ على مبدأ الكثرة في جمع المقامات، ولاشك أن المحطات (المراجع) التالية تحتاج - كل منها على حدة- إلى تطهير مماثل. بل إن مقامات المؤتمر ذاتها مازالت في حاجة ماسة (للمقامات المتبقية) لفحص وتشذيب وصولا إلى منظومة مقامية عربية متماسكة. علّ بعض الجهود تضاف إلينا وتشد من أزرنا وتختصر معنا رحلة تنظيم مقامات العرب.

الموسيقى العربية ومتطلبات العصر

د. يوسف عبد القادر الرشيد*

مقدمة

لاشك أن الأجيال المتعاقبة في البيئة الواحدة تتاثر ببعضها بفعل التواصل والتفاعل فيما بينها، ولاشك أيضا بان التاثير والتاثر بالحضارة القائمة حول هذه البيئة له مدلولاته الواضحة التي تتميز من خلال تفاعل هذه البيئة مع مايستجد لها من تلك الحضارة، فالإنسان بطبعه ميال للمعرفة وحب الاستطلاع، الأمر الذي يدفعه دوماً للبحث عن الجديد الذي يناسبه شريطة أن يكون هو بحاجة لذلك الجديد، وعليه، نجد الحضارة تنتقل من بيئة لأخرى بفعل الحاجة والتواصل، و توفر سبل النقل وحب المعرفة، وعلى ذلك نجد انتقال الحضارة من مكان لآخر، ومن ثم إضافة الجديد لتلك الحضارة من قبل البيئة الجديدة، يتم بناء على مقتضيات تفرضها ظروف البيئة التي انتقلت إليها تلك الحضارة، فقد تكون تلك الظروف مهياة لاستقبال تلك الحضارة، وتتفاعل معها بشكل يعطي مردوداً إيجابيا، وقد تكون غير مهياة لاستقبال تلك الحضارة فتحدث ردة فعل تؤدي إلى ركود وقتي قد تطول مدته أو تقصر حسب سرعة استيعاب تلك الحضارة، لذلك نجد على مر العصور حلقات زمنية ترتفع من خلالها أصوات

* مدير معهد أكاديمية الفنون للعلوم الموسيقية - الكويت.

الرافضين لكل جديد، حيث يعتبرونه دخيلا عليهم، وانهم هم المحافظون على أصول بيئتهم، لذلك ترتفع أصواتهم احياناً، وتنخفض احياناً أخرى بسبب تذبذب مقدرتهم في كيفية التعامل مع ذلك الجديد، أو عدم مقدرتهم على استيعاب ذلك الجديد، فيحدث بسبب ذلك صراع بين جيلين يحاول كل منهما إقناع الآخر بوجهة نظره، إلا أن سنة الحياة والتطور تفرض الاستمرارية في محاولات الاستيعاب لذلك الجديد حتى تتضح الأمور، ويتم التعامل مع تلك الجديد بشكل مقنع للطرف الرافض لمبدأ التغيير. ويرى الكاتب أن هذا الصراع بين الأجيال في تقبل أو رفض الجديد يشكل ظاهرة صحية فرضتها طبيعة انتقال الحضارة من جيل إلى آخر في البيئة الواحدة، فالتحول من القديم إلى الجديد لا يأتي بشكل مفاجيء، يربك الجميع، وإنما يأتي بشكل متدرج ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد، ومن خلال ذلك التدرج في استيعاب الجديد، والذي قد تطول مدته أو تقصر، يكون هناك رفض من جيل قديم يحاول جاهداً استيعاب وهضم ذلك الجديد، ولنا في ذلك أمثلة كثيرة في قبول أو رفض الجديد، حيث تكررت بكثرة في تاريخنا الموسيقي القديم والحديث والمعاصر. ولكي نصل إلى مفهوم واضح حول موسيقانا العربية، وما مرت به من صراعات بين الأجيال الموسيقية المتعاقبة على مر العصور، لابد لنا من استعراض ولو بشكل موجز تاريخ الموسيقى العربية في مصر، حيث إنها النموذج المثالي الذي نستطيع من خلاله ان نرسم واقع الحال بالنسبة للموسيقى العربية بشكل عام، خاصة في تاريخ الموسيقى الحديث، فمصر وإن مرت خلال تاريخها الطويل بنكبات سياسية واقتصادية، إلا أنها استطاعت النهوض لتعاود المحاولة في صنع ركائز تدفع بالموسيقى المصرية إلى الأمام من جهة، ومن جهة أخرى محاولة في صنع الحضارة الحديثة التي تناسب ذلك الوقت.ولكي نبدأ في تحديد نقطة البداية لتاريخ الموسيقى العربية الحديثة بشكل عام، لابد لنا من تحديد نقطة النهاية -ولو بشكل تقريبي- لتاريخ الموسيقى العربية القديم، واقصد هنا ذلك التاريخ الذي صعد بصعود الحضارة العربية إبان حكم الدولة الأموية والعباسية، ثم هبوطه بهبوط تلك الحضارة لتصل إلى درجة التشتت والاندثار، ثم الضياع في أثناء فترة حكم دولة المماليك، تتبعها الدولة العثمانية. من هناك يمكن أن نحدد تقريبياً نقطة النهاية لتاريخ الموسيقى العربية القديمة، وهي فترة حكم دولة المماليك، وإلى مرحلة حكم الدولة العثمانية، وبالتحديد فترة ما قبل حكم إسماعيل باشا على مصر. ثم نقطة البداية لتاريخ الموسيقى المصرية الحديثة التي حددت بشكل تقريبي أيضا، وهي فترة حكم إسماعيل باشا حيث ظهر مؤسس المدرسة الحديثة في مصر هو عبده الحامولي ١٨٤٥-١٩٠١م الذي قاد النهضة الجديدة لتمصير موسيقى ذلك الوقت. ثم نجد من يأتي بعده يرتقي بهذه الموسيقى لتصل إلى مستوى عمت من خلاله الوطن العربي، ثم يأخذ المنحنى البياني في الهبوط لتصاب الموسيقى المصرية بركود فني، نتيجة لابتعاد الجيل الحديث عن الجيل القديم، ثم ظهور

موسيقى قد تكون ركيكة الصنعة بالنسبة لصناعة الجيل القديم، أي أن التواصل فيما بين الأجيال قد انقطع لفترة، توقف معها مفعول الاستمرارية للعطاء الفني الذي بفضله تتم مراقبة الجيل القديم لما يقدمه الجيل الحديث من أعمال فنية ترقى لمستوى عطاء الجيل القديم، ومن جهة أخرى محاولة الجيل الحديث في تقليد صنعة الجيل القديم، ومن هنا نجد نظرية التواصل فيما بين الأجيال ضرورية في ارتقاء الفنون الموسيقية بشكل عام، وهذا لايعني أن هذه النظرية تنطبق على موسيقى مصر فقط، بل هي نظرية ضمت جميع شعوب الأرض. والمتتبع لتاريخ مصر الموسيقي يجد أن المنحنى البياني يبدأ من أقصى درجات الهبوط إبان فترة ما قبل عصر عبده الحامولي، ومن عصره يبدأ الارتفاع ماراً بعصر سيد درويش ليصل في النهاية إلى القمة على يد عبد الوهاب وأم كلثوم، ومن عاصرهم من المطربين والملحنين أمثال : القصبجي، والشيخ زكريا أحمد، والسنباطي، وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وغيرهم كثيرون. إلا أن باختفاء قمم الغناء المصري من الساحة الفنية المصرية في الفترة الأخيرة بسبب الوفاة، نجد الخط البياني لهذه الموسيقى يأخذ جانب الانحناء للأسفل، ثم يصل في النهاية إلى مستوى تتضارب فيه الآراء حول نوعية الموسيقى المطروحة على مستوى الساحة الفنية التي امتلأت بالأصوات والملحنين الشبان الذين ظهروا بشكل مفاجئ، نتيجة خلو الساحة الفنية من قمم الغناء المصري وهنا نستطيع القول إن سياسة الدولة في مصر لم تكن غافلة عما يحدث للفن المصري. من صعود وهبوط الخط البياني لهذه الموسيقى، بل لها دور كبير في الاحتفاظ بتراث موسيقاها، حيث عملت على إنشاء فرقة الموسيقى العربية في الستينيات من هذا القرن تقريباً، والتي حافظت بدورها على ما كان يردد في المدرسة الأولى من ألحان الموشحات والأدوار والطقاطيق، حيث كان لها الأثر الكبير في استمرار حياة هذا النوع من الموسيقى المصرية. ثم ظهرت فرقة أم كلثوم لتشارك فرقة الموسيقى العربية في تقديم التراث المصري، إلا أنها قد شقت طريقاً آخر تناولت من خلاله تقديم ألحان تعتبر حديثة العهد بالنسبة لما تقدمه فرقة الموسيقى العربية، حيث تناولت ألحاناً معاصرة لأم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهم، محاولة بذلك الإبقاء على عصر الازدهار مهما بعد في التاريخ، وأخيراً ظهرت الفرقة القومية العربية للموسيقى التي أسست سنة ١٩٨٩م حيث أخذت تردد أعمال موسيقى الدول العربية الأخرى بجانب موسيقى التراث المصري.

ولكن يبقى السؤال مطروحاً دون إجابة، وهو ما سبب ظهور موسيقى تختلف من حيث الصنعة والجودة في الأداء للحد الذي نسمع معه من وقت لآخر مصطلحات غريبة على الموسيقى العربية بشكل عام مثل مصطلح (الموسيقى الشبابية)؟ مع العلم بأنه لا وجود لمثل هذا المصطلح داخل القواميس الموسيقية. ولنا هنا وقفة نناقش من خلالها ما نسمعه من نوعية موسيقى هذه الأيام، بغية الوصول إلى نتيجة قد تظهر من خلالها حقيقة الوضع.

يرى الكاتب أن ما تمر به الموسيقى العربية بشكل عام سواءً في مصر أو في الكويت أو أي دولة من دول العالم العربي ماهو إلا فترة هدوء وسكينة انتظاراً لمرحلة استيعاب حضارة القرن الحادي والعشرين، وهذه فترة قد تطول أو تقصر بحسب قوة وسرعة استيعاب ما يستجد من معلومات تعتمد في غالبيتها على تقنيات العلم الحديث، وعلى الخصوص جهاز الكمبيوتر الذي أصبح من أهم مميزات التعامل الحضاري لدخوله جميع التخصصات التي من بينها الموسيقى وطرق تسجيل الفنون الموسيقية، ثم نجد الأقمار الصناعية التي جعلت العالم المترامي الأطراف كقرية صغيرة كما يقال، وأخيراً التقنيات الآلية الحديثة في مجال الموسيقى، والتي تعطي من الأصوات والنغمات ما يعجز عن الوصف.

تلك العوامل قد يكون لها الدور الأساسي في خلق مناخ علمي جديد يتيح للعالم سرعة التواصل، وتوافر المعلومة الجديدة في وقتها متى ماظهرت. وعليه نجد الفنون الموسيقية تتعامل مع هذه العناصر، وكأن لديها الخبرة الكافية التي تؤهلها للتعامل بالشكل السليم، إلا أن التعامل الحذر مع هذه العناصر مطلوب في بداية معرفتنا بها، وإلا انقلب الميزان، وأعطى مردوداً سلبياً في غير صالح العمل الفني نفسه، وهذا أيضا لا يعني بأن نتهيب من كيفية التعامل مع هذه التقنيات الجديدة، بل لابد من الجراة في التعامل، شريطة أن يكون ذلك التعامل في صالح الهدف نفسه. وعليه سيتناول الكاتب في عرض موضوعنا هذا - وبشيء من التفصيل - تلك التقنيات، وكيفية التعامل معها لتعطي مردوداً إيجابياً لما نطمح اليه، وللوصول بموسيقانا العربية إلى مستوى يواكب التيارات العالمية الحديثة. لذلك سنتناول بإيجاز تاريخ الموسيقى الحديثة في مصر، ثم نعرج على تاريخ الموسيقى الحديثة في الكويت بإيجاز ايضا، وذلك للتقارب الزمني الذي ظهرت به الموسيقى الحديثة فيما بين الدولتين من جهة، ومن جهة أخرى وضوح الرؤية في مسيرة الحركة الفنية لكلا البلدين.

مدارس الموسيقى والغناء في مصر

عاشت البشرية منذ أن وجدت في عالم متغير، ولكن فيما سبق كان تغييراً بطيئاً ، ومتدرجا، وقليل الأثر بخلاف التغيير الحالي السريع والعظيم الأثر، والذي يصعب مجاراته في شتى نواحيه... وجنباً إلى جنب مع هذا التغيير يشهد العالم تطوراً رهيباً في تقدم الصناعة والتكنولوجيا، هذا بالإضافة إلى الثورة الإلكترونية وتطبيقاتها المتعددة في حياتنا اليومية. فالسباق قائم ودائم في إدخال التحسينات والتطورات التكنولوجية على الوسائل السمعية والبصرية والأجهزة الحديثة.(١)

ولم يخل عالم الموسيقى والغناء من تلك التطورات ذات التقنية الحديثة العالية، إلا أنه ومع هذا

التقدم فإننا نلاحظ ظهور موسيقى تختلف من حيث الصنعة والجودة في الأداء، ولكي نناقش مانسمعه اليوم، ولكي نرتقي به إلى المستوى الأفضل في ضوء ذلك التقدم التقني المذهل، لابد لنا من سرد تاريخي مختصر يصور لنا مراحل التطور الفني للموسيقى والغناء في مصر كدولة ذات عراقة تاريخية، والكويت كدولة قد سارت في مرحلة من مراحل تاريخها الفني الحديث على منوال ما سارت عليه مصر.

المدرسة الحديثة الأولى في مصر عام ١٨٤٥-١٩٠١م

وجدت هذه المدرسة بوجود عبده الحامولي الذي عرف عنه أنه قد وضع الأسس التي رسخت أركان الموسيقى المصرية في الفترة ما بين عام ١٨٤٥-١٩٠١م، فقد كانت الموسيقى في مصر قبل عبده الحامولي مجرد موروثات يتناقلها البعض دون أي تصرف، إلى أن وصلت إلى عصره، فبدأ يطور في أسلوب الأداء دون الخروج عن الأصل، ويحدثنا كامل الخلعي في كتابه الموسيقي الشرقي عن الموسيقى في عصر عبده الحامولي فيقول:

«واستمر معه يغني- يقصد عبده الحامولي- على الطريقة التي كانت معروفة عند المصريين في ذلك العهد، وأصلها على ما يعلم من تاريخ وضعها أن رجلا من أهل حلب اسمه شاكر أفندي وفد إلى القطر المصري في المائة الأولى بعد الألف، وكان فن الألحان فيه فنا مجهولا فنقل إليه جملة تواشيح وقدود وكانت هي البقية الباقية من التلاحين التي ورثها أهالي حلب عن الدولة العربية فتلقاه عنهم بعضهم، وصارت عندهم ذخيرة نفيسة، واشتهر حرصهم عليها، وصار الواقفون عليها يحرمون الناس من تلقينها للتفرد بها، وبقيت بينهم على بساطتها الأصلية من دون الشد والتصوير فكانت قاصرة على أمهات المقامات، وبعض الفروع المقارنة لها، وكانت بالنسبة للغناء مثل حروف الهجاء بالنسبة للكلام وأقام المغنون في مصر على هذه الطريقة البسيطة لايتصرفون فيها أقل تصرف، فلا يدخلون فيها حسنة، ولا يخرجون منها سيئة إلى عصر عبده فتلقاها المرحوم منهم على أصلها وغنى بها مدة ثم رفعته سجيته في الطرب وحسن ذوقه في الغناء أن يتصرف فيها شيئا ما، مع المحافظة على الأصل، وعدم الخروج عن دائرته، فأزال عنها بعض الجفوة الحلبية، ومازال المرحوم يرتقي بحسن الغناء حتى الحقه المغفور له (إسماعيل باشا) بمعيته وسافر معه إلى الاستانة مرارا، وسمع هناك آلات الموسيقى التركية، وجلب إسماعيل باشا في عودته إلى مصر جماعة من أكابر المغنين فيها، فكان المرحوم يحضر معهم دائما في اشتغالهم بالغناء فاستمالته ألحانهم، وأخذ يغنى منها ما يلائم المزاج المصري، ويناسب الطريقة العربية، ورأى المجال واسعا له في الموسيقى التركية إذ وجد فيها كثيرا من النغمات التي لم يكن للمصرين علم بها، ولم تطرق آذانهم من قبل مثل : النهاوند والحجاز كار والعجم وغيرها، فنقلها

إلى أدوار الغناء المصري ثم التفت إلى بقية مصطلحات الغناء المختلفة في ذلك العصر مثل المنشدين والمشهورين بأولاد الليالي (الفقهاء) والعوالم (القيان) والمداحين (الضاربون بالدفوف) والتقط منهم ما استنسبه فأضافه مع المختار من الغناء التركي وخلطها بالطريقة القديمة فجعلها طريقة جديدة خاصة به، وظهر في مصر وفيها شيوخ المغنين فصار شيخا عليهم، وقد دعاهم جهلهم بما صنع إلى استنكار طريقته في أول الأمر، ولكن ما لبث الناس أن ذاقوا حلاوتها وطلاوتها فعم استحسانها، وذهب استنكارها، وانتصر بحسنها عليهم، وله فيها من التلاحين أشياء كثيرة.[٢]

إن كان عبده الحامولي قد وضع الأسس التي رسخت أركان الموسيقى المصرية الحديثة، فإن دور الذين أتوا من بعده لا يقل أهمية في النهوض بهذه الموسيقى لمستوى رفيع، فعمت العالم العربي بأسلوبها الذي انفردت به لسلاسته في صياغة الجمل اللحنية مع التأكيد على عروبتها الشرقية من ناحية استخدام المقامات والإيقاعات. فها هو محمد عثمان ١٨٥٥-١٩٠٠م أشهر أعلام المغنيين الذين عاصروا عبده الحامولي، وإليه يرجع الفضل في تدعيم (الدور) المصري القديم، وتنسيقه في القالب الذي ارتبطت به التقاليد الفنية لهذا النوع من الغناء سنين طويلة. ثم يأتي دور الشيخ سلامة حجازي ١٨٥٢-١٩١٧م ليحمل لواء الغناء المسرحي، ويمضي قدماً في هذه السبل التي أتم فيها مراحل تاريخية.[٣]

القوالب الغنائية والآلية في المدرسة الحديثة الأولى بمصر

يجدر بنا قبل أن نسترسل في الحديث عن المدارس في مصر أن نتعرف على نوعية القوالب الغنائية أو الآلية التي ظهرت في هذه الفترة، حيث من المهم معرفة نوعية القوالب لما لهذه المعرفة من أثر في عملية مسار الحركة الفنية في مصر، وعلى ذلك فإن القوالب التي سنتحدث عنها تشكل الأساسيات المهمة في الغناء بمصر.

(١) قالب الدور

ظهر قالب الدور في منتصف القرن التاسع عشر، وهو صيغة غنائية مصرية، ويكتب باللغة العامية، ويتألف من قسمين: الأول يسمى (المذهب)، والثاني يسمى الغصن (وكان الدور). في أول نشأته يتكون من مذهب ومجموعة أغصان متشابهة اللحن، ثم أصبح يتكون من مذهب وغصن واحد أو اثنين على الأكثر، ويصاغ المذهب عادة على إيقاع المصمودي، وتشترك جماعة المنشدين مع المغنى في ترديد بعض مقاطع الدور في حوار بديع، وغناء الآهات التي تتخلله، وهو ما يسمى (الهنك).[*][٤]

(*) الهنك: عبارة عن آهات يتبادل بواسطتها المطرب والمجموعة الجمل الموسيقية.

(٢) الموشح

هو فن من فنون العرب في مجال النظم، يرجع عهده إلى اكثر من الف سنة بعد أن فتح العرب الأندلس لأول مرة عام ٩٣هـ (٧١١م) واستتب لهم الأمر، واستقر بهم المقام[٥]، وكان الموشح ينظم بالشعر، ثم بدأ يدخله بعض الألفاظ العامية، كما إنه لايرتبط بميزان شعري واحد مما يكسبه نوعا من التلوين، ويصاغ الموشح في إيقاع موسيقى خاص يختلف عن إيقاع القصيدة. وأول من نظم الموشح في الأندلس، مقدم بن معافى القبري (٢٢٥-٢٩٩هـ) في أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ومن بعده أحمد بن عبد ربه القرطبي، صاحب (العقد الفريد) ثم عبادة بن القزاز على عهد ملوك الطوائف.[٦]

(٣) القصيدة

تعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء على الإطلاق، إذ كانت أبيات الشعر العربي هي مادة الغناء في جميع العصور، والقصيدة هي مجموعة منتقاة من الأبيات الشعرية الموزونة المقفاة ذات البحر الشعري الواحد، ينفرد المطرب بأدائها، دون أن يصاحبه أحد من جماعة المنشدين وميزانها الواحدة السايرة، وكانت القصيدة في مرحلتها الأولى تعتمد على الارتجال، ولم يكن لها لحن ثابت، وعلى يد عبده الحامولي أصبح لها بناء لحني محدد، لا يخرج عنه كل من يؤديها من المغنين.[٧]

القوالب الآلية في موسيقى مصر

تلك هي أهم القوالب الغنائية في ذلك العصر، أما من حيث القوالب الآلية في تلك الفترة، فإن تحديد بداية التعامل معها مرتبط ببداية انتشار الموسيقى التركية في مصر، حيث عرفت الموسيقى الآلية في عصر محمد علي باشا الكبير، الذي أنشأ مدرسة للموسيقى العسكرية في القاهرة، ومدرسة للآلاتية أي لعازفي الآلات الموسيقية، ومن هاتين المدرستين بدأت الخطوة الأولى للموسيقى البحتة في مصر، وكانت خطوة متعثرة شديدة البطء، لأن الآلاتية لم ينتجوا شيئاً من الموسيقى البحتة، وانزوى أصحاب الموسيقى العسكرية في ثكناتهم عن الجمهور. وفي عهد عباس باشا الأول المتوفي سنة ١٨٥٤م، وعهد سعيد باشا المتوفي سنة ١٨٦٣م، ثم في عهد الخديوي إسماعيل الذي بدأ سنة ١٨٦٣م، وانتهى سنة ١٨٧٩م توافدت إلى مصر مجموعات متتابعة من العازفين القادمين من لبنان، وكان من أهمهم أنطوان الشوا (والده سامي الشوا عازف الكمان الشهير) الذي يعتبر حضوره بداية حقيقية لموسيقى الآلات في مصر.[٨]

اما قوالب الموسيقى الآلية البحتة، فقد عرفت في مصر عندما انتشرت الفرق الموسيقية التركية التي جلبت معها عند قدومها إلى مصر قوالب تمثلت في:

(١) البشرف

هو اكبر أنواع التأليف الموسيقي، ويشرف أصلها «بشرو»، وهي كلمة فارسية وتركية معناها مقدمة أو دليل، ويتألف البشرف من أربعة أجزاء رئيسية، كل جزء يسمى (خانة) ويفصل بين كل خانة وأخرى جزء يسمى (التسليم) يتكرر بين الخانات، ويختم به البشرف.[٩]

(٢) السماعي

السماعي صورة مصغرة من البشرف، ويتكون من أربعة أجزاء رئيسية كل جزء يسمى (خانة)، ويفصل بينها جزء صغير يسمى (التسليم)، ويرتبط السماعي عادة بإيقاع السماعي الثقيل عشرة على ثمانية بالنسبة للخانات الثلاث الأولى، أما الرابعة والأخيرة فتوزن على إيقاع ثلاثي ثلاثة على أربعة.[١٠]

(٣) اللونجا

عبارة عن قطعة موسيقية تشبه البشرف من حيث التكوين، ولكنها سريعة، وميزانها ثنائي، وتمتاز بطابعها النشط، وكانت أصلاً من أنواع الرقصات الشعبية في تركيا.[١١]

(٤) التقاسيم

عزف انفرادي على الآلات المختلفة، وهي ترجمة للغناء بلفظ (ياليل يا عين)، وتعد اختبار لبراعة العازف في الأداء، وقدرته على الابتكار، ومهارته في الانتقال من مقام موسيقي إلى آخر وتفهمه لخصائص النغمات. علماً بأن التقاسيم تعتبر من مبتكرات العرب.

والتقاسيم نوعان: مطلق لا يتقيد فيهاالعازف بإيقاع معين، وهو النوع الشائع، وموزونة يلتزم فيها العازف بإيقاع كالبمب مثلاً.[١٢]

(٥) التحميلة

تتألف من جملة موسيقية من مقام معين تتكرر، ويتخللها تقاسيم موزونة على الآلات، وميزانها الواحدة الكبيرة، وتختتم بالجملة التي بدأت بها.[١٣]

(٦) الدولاب

مقطوعة استهلالية، ودولاب كلمة تركية بمعنى خزانة، وتطلق على النغم التصاعدي تدريجياً، ويبدأ به المطرب وصلته الغنائية، وقديماً كان الملحنون يستعينون بالدولاب كمقدمة للقصائد والأدوار والطقاطيق والمونولوجات الغنائية.[١٤]

تلك هي القوالب التي اعتمدت لتمثل الموسيقى الآلية المصرية الحديثة، ذلك مع اعتراف معظم مؤرخي الموسيقى بأنها قوالب تركية الأصل[١٥]، ولكن هل ظلت تلك القوالب دون تدخل من قبل الفنان المصري، أم أنه حاول في إيجاد مخرج لتمصير الموسيقى الآلية في مصر؟ هذا ما سنعرفه عندما نتحدث عن المدارس الموسيقية والغنائية التي تلت عصر عبده الحامولي في مصر.

المدرسة الحديثة الثانية في مصر ١٨٩٢م–١٩٢٣م

من الصعوبة أن نحدد بشكل دقيق نهاية المدرسة الأولى وبداية المدرسة الثانية، إلا أن وضوح نوعية الاختلافات الفنية فيما بين المدرستين، ومن ثم بروز شخصية فنية تقود العمل الفني للأمام على مستوى الساحة الفنية، يدفع المراقب أو الباحث لأن يحدد ولو بشكل تقريبي بداية المدرسة الجديدة، حيث استمر رواد المدرسة الأولى بعطائهم الفني إلى فترة ظهور الشيخ سيد درويش ١٨٩٢م–١٩٢٣م الذي يعتبر من تلاميذ المدرسة الأولى، إلا أنه انفرد بأسلوب صياغة الألحان الذي ميزه عن غيره من معاصريه، فسيد درويش، وإن صاغ ألحاناً تتماشى مع أصول المدرسة الأولى، إلا أن موهبته الفنية الفطرية ساقته لأن يحاكي طبقات الشعب المصري بأعذب الألحان التي استمدها من الروح المصرية التي يغلب عليها طابع الخفة والرشاقة، حيث يصف ولادة أحد ألحانه وصفاً يدل على أن الشارع المصري له التأثير القوي في تكوين شخصية الشيخ سيد الموسيقية، حيث يقول:

«كنت أسير في أحد شوارع القاهرة على غير هدى، وإذا بي أسمع نداء لطيفاً «يهون الله.. يعوض الله» وتلفت فرأيت سقاء وقربته على ظهره يردد النداء ويمضي على مهل، وتابعته عن كثب قرابة ساعة، ثم عدت بعدها إلى منزلي، وسرقت مطلع اللحن من النداء الذي سمعته كله.

ومن يومها عرفت فضل الشارع، أخذت منه الكثير، واستفدت منه الكثير، فالشعب هو الفنان الأصيل». [١٦]

إلا أن ألحانه امتازت عن غيرها بأنها لا تستهدف التطريب فقط بل جعل اللحن مرتبط بالمعنى للكلمة. إذ يحدث في السابق أن قصيدة يأس تغنى بلحن راقص، بينما في هذا المعنى لدى سيد درويش نجده يصور المعنى الحقيقي للكلمة من خلال صياغة الجمل الموسيقية التي تناسب وقار

الكلمة. وعلى ذلك نجد سيد درويش يضع الموسيقى المصرية في مستوى التعايش الروحي الذي ما لبث أن كون مدرسة لها أصولها وقواعدها، التزم بها وزاد عليها من أتى من بعده.

القوالب الغنائية في المدرسة الحديثة الثانية بمصر

(١) الطقطوقة

استمر قالب الدور والموشح مسيطران على الساحة الفنية إلى سنة ١٩١٠م تقريباً، حيث ظهر قالب الطقطوقة الذي وجد معارضة من قبل مؤسسي الحركة الموسيقية الحديثة في ذلك الوقت. وقالب الطقطوقة قد تم اكتشافه بطريق الصدفة، حيث كان محمد علي يلهو بالألحان والأوزان والإيقاعات تمهيداً لتلحين «دور» لأحد المطربين، وفجأة انبثقت من بين يديه بلا قصد منه أغنية صغيرة رشيقة سريعة خفيفة الظل، وتتألف من «مذهب» وبضعة أغصان، في جملة لحنية واحدة تتكرر في كل غصن من أول الأغنية إلى آخرها، لم يفطن محمد علي في البداية إلى أنه قد صاغ قالباً غنائياً خاصاً، ولما سمعت منيرة المهدية هذا اللون من الغنا، قالت له بإعجاب إيه القطقوطة الحلوة دي ياسي محمد؟! ومنذ تلك اللحظة صار اسم هذا القالب الغنائي الجديد «قطقوطة» ثم دخل عليه التحريف بعد قليل فتحول إلى طقطوقة.[١٧]

انفجر هذا الشكل الغنائي الجديد كالقنبلة في عالم الغناء، واجتمعت حوله أسماع الملايين، ولكن نجاح الطقطوقة لم يحول كبار الملحنين المحافظين عن ولائهم لفن الدور، واعتبروا أن نجاح الطقطوقة حيلة فنية خبيثة لطرد الدور من ساحة الغناء، ولهذا امتنع الشيخ محمد المسلوب عميد طائفة المغنين عن تلحين الطقاطيق، وامتنع كبار المغنين عن غنائها استخفافا بها واحتراماً لمكانة فن الدور عندهم. إلا أن هذا القالب ظل يتجاذب فيما بين الرفض والقبول، إلى أن استقر في النهاية كقالب موسيقي مكتمل العناصر الفنية.[١٨]

(٢) المونولوج

نوع من الغناء، ينفرد المطرب بأدائه، ومونولوج كلمة يونانية، تتكون من لفظين، (مونو) بمعنى فرد، و(لوج) بمعنى أداء أو إلقاء، أي أداء انفرادي. ويكتب المونولوج باللغة العامية في أغلب الأحيان، وأحيانا أخرى باللغة الفصحى، وهو متعدد الأوزان الشعرية، ويروي قصة ذات مضمون، ولها بداية ونهاية.

بدأ ظهور المونولوجات في الروايات الغنائية على المسرح في الألحان التي يؤديها منفردا بطل الرواية أو البطلة، ثم تطور المونولوج على يد الفنان محمد القصبجي حيث أعد له مقدمة موسيقية

خاصة، وعني فيه بعنصر التعبير الموسيقي، ويعتبر مونولوج (إن كنت أسامح وأنسى الأسية) الذي لحنه للسيدة أم كلثوم عام ١٩٢٧م أساس هذا التطور.[١٩]

(٣) الديالوج

نوع من الغناء يؤديه صوتان هما عادة مطرب ومطربة، وظهر في بادئ الأمر على المسرح في الروايات الغنائية، كأفلام محمد عبد الوهاب ومحمد فوزي وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش.[٢٠]

تلك نماذج من قوالب الغناء في مصر منذ ظهور عبده الحامولي إلى أن استلم محمد عبد الوهاب زمام الأمور الفنية في مصر، ثم عمت تلك القوالب معظم الأقطار العربية التي أخذت تتعامل معها على أنها قوالب عربية، متناسين أنها قوالب مصرية أو منبتها مصر.

أما من حيث القوالب الآلية فإن ما ظهر في المدرسة الأولى استمر في المدرسة الثانية دون جديد على مستوى الساحة الفنية بمصر، حيث طبيعة الفنون الموسيقية وعلى الخصوص الفنون الغنائية التي تعتمد على فرق موسيقية قليلة العدد والعدة، وهي مايطلق عليها مسمى (التخت)[*]، الأمر الذي حد من أساليب تطوير الموسيقى الآلية، أو خلق أساليب أو قوالب موسيقية جديدة، لذا فإن القوالب القديمة ظلت كما هي تردد بين فرق التخت إلى عصر محمد عبد الوهاب الذي قاد النهضة الجديدة عن تمكن واقتدار.

المدرسة الحديثة الثالثة في مصر ١٨٩٧م-١٩٩١م

تعتبر هذه المدرسة حلقة من حلقات المدرسة الثانية في الموسيقى المصرية، حيث تشكل روادها من تلامذة هذه المدرسة نفسها، إلا أن وضوحها بالشكل المميز لم يتضح للعيان إلا عندما اعتلى محمد عبد الوهاب ١٨٩٧م-١٩٩١م عرش الموسيقى المصرية خلال الربع الأول من القرن العشرين. والحقيقة أن النشأة الفنية لعبد الوهاب أتاحت له أن يحيط بالقديم إحاطة شاملة، ولكن عبد الوهاب لم تستعبده التقاليد المتوارثة، ولم تئد ملكته في التجديد والابتكار، ويمكن أن يقال إن عبد الوهاب استوعب القديم وتمثله وتذوقه وأحبه، ثم ثار عليه نوعا من الثورة. أما المحافظون فإنهم جمدوا عنده وقدسوه. وكان سيد درويش هو نقطة انطلاق عبد الوهاب، فكثر اتهام النقاد له بانتهاب ألحان سيد درويش وانتحالها.

والحقيقة أن أكثر ما اتهموه بانتهابه وانتحاله لم يكن إلا محاولات للتقليد في أول عهده بتلك الصناعة، ومن هنا سموا ذلك التقليد المتقن سرقة بالإكراه، وهناك فرق آخر بين عبد الوهاب والمحافظين أنشأه عبد الوهاب بموهبته الجبارة في تذوق الألحان واستيلادها واختراع الجديد

* اصطلاح في الموسيقى العربية يعنى به الجماعة المصاحبة للمغني بعدد من الآلات الموسيقية والمنشدين المساعدين المرددين لمذهب الدور أو جزء منه.

منها، ومزجها أو تفريقها وتفريع فرع من أصل أو استثنيات أصل من فرع، فكان عبد الوهاب بهذه الموهبة متفوقاً على المحافظين تفوقا عجيباً لم يستطيعوا حتى أن يفهموه في زمانه.

إن عبد الوهاب الذي اقتبس من الموسيقى الأوروبية، هو عبد الوهاب الذي أصغى جيدا إلى الألحان العربية، وتعايشت في وجدانه مع الألحان المتعددة الجنسيات، وكانت لديه دائماً المقدرة على التوفيق بينها بطرائق فنية تقاصر عنها معاصروه القدامى.[٢١]

ولو بحثنا عن الجديد الذي قدمه عبد الوهاب، وأفاد به الموسيقى العربية بشكل عام والموسيقى المصرية بشكل خاص، فسنجده يبدع في مجالات عدة، من بينها على سبيل المثال قالب الموال والليالي حيث ظل هذان القالبان يؤديان بشكل ارتجالي منذ ظهورهما إلى وقت ظهور عبد الوهاب، حيث صاغ لهذين القالبين ألحانا ثابتة غير ارتجالية لينفرد بهذا العمل الذي لم يسبقه إليه أحد، ومن مواويله الملحنة موال «كل اللي حب اتنصف»، وموال «اللي انكتب عالجبين»، وموال «ياقلبي ما حد قاسى»، ثم يبدع في مجال صياغة الألحان لقالب الدور في «أحب أشوفك كل يوم»، ثم قالب الطقطقة في «خايف اقول إلى في قلبي» ثم في قالب المونولوج «أهون عليك».[٢٢] أما من حيث الموسيقى الآلية في هذه المدرسة، والتي انفرد بها عبد الوهاب، فيمكننا ان نعتبر المقطوعة الموسيقية التي سماها عبد الوهاب «فكرة»، وسجلها على اسطوانة سنة ١٩٣٢ هي أول مقطوعاته الموسيقية البحتة، حيث اعتمد على نوعية القالب الحر الذي لا يتقيد في نظام معين مثل السماعي وخلافه، ثم توالت مقطوعاته الموسيقية حينما بدأ ينتج أفلاماً غنائية للسينما[٢٣]، وبهذا انطلقت الموسيقى الآلية المصرية التي تشكل الحجر الأساس للموسيقى الآلية على مستوى الوطن العربي، ونحن لو نظرنا لنوعية هذه الموسيقى من منظور تحليلي لنتعرف على مميزاتها الفنية فإننا نجدها موسيقى تعتمد على القالب الحر غير المقيد بنظام معين، وهذا خلاف نوعية الموسيقى التركية أو الغربية التي التزمت بنظام يحكم صياغتها من خلال أفكار أو أجزاء معينة يلتزم بها المؤلف، ففي قالب السماعي التركي نجده يتكون من أربعة أجزاء رئيسية، وكل جزء يسمى «خانة»، ويفصل بينهما جزء صغير يسمى «التسليم». بينما في الموسيقى العربية الحديثة نجد المقاطع الموسيقية مرتبطة ببعضها دون فاصل، حيث تتميز تلك المقاطع من خلال نوعية صياغة الجمل الموسيقية التي تتكون منها القطعة بشكل عام. أما الناحية الإيقاعية فإن موسيقيي جيل محمد عبد الوهاب قد استخدموا الإيقاعات الغربية في بعض مقطوعاتهم مثل: إيقاع الرومبا والسمبا والتانجو، وما إلى ذلك مما أظهر موسيقاهم بشكل عصري يتناسب وتطلعاتهم في الرفع من مستوى التذوق الفني لدى المستمعين في القرن العشرين.

إننا إذ نتحدث عن محمد عبد الوهاب بهذا الإسهاب، فإننا نتحدث عن رجل قد عاصر جيلين

من الموسيقيين الفطاحل، مما أثرى حصيلته الفنية التي استمرت بعطائها الفني طيلة حياته، فهو بجانب أنه فنان موهوب، إلا أنه في الوقت نفسه فنان ذكي استطاع بذكائه أن يحافظ على حصيلته الفنية دون إسهاب، فنجده يصوغ لنا اللحن الواحد ليسند أداءه لأحد المطربين أو المطربات، ثم بعد فترة يكلف مطرب أو مطربة لأداء هذا اللحن نفسه، مما يعطي اللحن دفعة جديدة وروح تختلف عن الروح التي أدي بها في المرة السابقة، ثم بعد فترة يغني اللحن نفسه بصوته مصاحباً آلة العود فقط. هذا التسلسل في أداء اللحن الواحد يعطي دلالة واضحة بأنه لايستهلك اللحن بمجرد غنائه لمرة واحدة، بل يجعله مستمراً في وجدان المستمع الذي تذوق اللحن بصوت المطرب، ثم ينقله إلى تذوق آخر بصوت نسائي، ثم يختم التذوق بصوته ليجعل اللحن معلقاً في آذان المستمع لفترة طويلة ولنا مثال على ذلك في لحن قصيدة «لا تكذبي»، ولحن «أيظن»، ولحن «هان الود»، وهناك الكثير من هذه الألحان قد أديت لمرتين أو لثلاثة مرات.

إننا إذ نختم حديثنا حول المدارس الموسيقية في مصر بموسيقار الجيلين محمد عبد الوهاب كما أطلق عليه، فإننا نكون قد غطينا مساحة واسعة بشكل موجز حول الموسيقى المصرية، حيث تبين لنا مسار الخط البياني الذي سارت من خلاله تلك الموسيقى التي تارجحت فيما بين الهبوط في عصر ما قبل عبده الحامولي، ثم بداية صعودها على يد عبده الحامولي، لتستمر في الصعود مارة بعصر سيد درويش ثم محمد عبد الوهاب الذي ثبت أركان تلك الموسيقى، ولكن هل انتهى العصر الذهبي للموسيقى المصرية؟ سؤال مهم سنحاول الإجابة عليه من خلال حديثنا عن الموسيقى، وتقنيات العصر الحديث.

المدارس الموسيقية والغنائية الحديثة في الكويت

تقديم

اعتمدت الكويت منذ نشأتها على نوعية الموسيقى الشعبية، حيث انقسمت هذه الموسيقى إلى نوعين أساسيين: النوع الأول ويتمثل بالفنون البحرية، أما النوع الثاني فقد اختصت به البادية، أو ما يعرف بفنون البادية، ولم يعرف بتاريخ الكويت الفني موسيقى تخرج عن هذين النوعين، حيث ظلت هذه الفنون بين عامة الناس إلى عصر عبد اللّه الفرج ومحمد بن لعبون واضعي أسس الموسيقى الحديثة في الكويت. ومنذ ذلك الوقت تميزت منطقة الخليج العربي بفنونها التي انفردت بنوعيتها عن موسيقى الوطن العربي من حيث أسلوب الصياغة اللحنية، والإيقاع المميز اللذين أعطيا الموسيقى الخليجية طابعها الخاص. وعندما نتحدث عن المدارس الموسيقية في الكويت، فإن الحديث بشكل مباشر ينصب حول شخصيتين قد ساهما مساهمة فعالة في إبداع وخلق أنواع

من القوالب الموسيقية التي انتشرت على نطاق واسع في منطقة الخليج بشكل خاص، والجزيرة العربية بشكل عام، فهاتان الشخصيتان وإن تبلورت موسيقية أحدهما بشكل فطري مثل شخصية ابن لعبون ١٧٩٠م-١٨٣١م، إلا أن موسيقية فعبد الله الفرج ١٨٣٦-١٩٠١م تنم عن دراية ومقدرة في كيفية التعامل الموسيقي، فعبد الله الفرج بالإضافة إلى أنه شاعر، يعتبر مؤسس الحركة الموسيقية الحديثة، من حيث كيفية التعامل مع الآلات الموسيقية كآلة العود وتعدد أنواع الإيقاعات، وابن لعبون يعتبر شاعراً من شعراء الجزيرة العربية، إلا أن شاعريته تغلب على فطرته الموسيقية التي تحددت بخلق قالب غناء السامري بنوعيه الرجالي والنسائي فقط. ولسنا في حالة المفاضلة فيما بين الشخصيتين لما قدماه للموسيقى الكويتية، إلا أن انفراد كل منهما في ناحية معينة قد أثرت الموسيقى الكويتية بشكل قد عزز مكانة هذا الفن بين الناس، ونقلتهم من نطاق الموسيقى الشعبية إلى نطاق عالم مليء، بالأنغام، وتعدد أنواع الإيقاعات.

المدرسة الحديثة الأولى في الكويت ١٧٩٠م-١٩٠١م

من غريب الاتفاق أن يتواجد في الفترة نفسها عبد الله الفرج في الكويت وعبده الحامولي في مصر، فالرجلان وإن شق كل منهما طريقاً ينفرد به عن الآخر، إلا أنهما قد عملا على إثراء الموسيقى العربية بشكل مباشر، فعبده الحامولي يذهب إلى تركيا محاولا الاستعانة بما لدى الأتراك من موسيقى تختلف عن الموسيقى التي وجدت في مصر قبل ظهوره. وعبد الله الفرج يعود من الهند ليستقر في بلده الكويت، ثم يزاول عمله الفني بكل همة واقتدار حتى طار صيته، وعم الجزيرة العربية والخليج العربي. فمن هو عبد الله الفرج؟ وما هي حصيلته الفنية التي اعتمد عليها كي يتبوأ هذه المكانة الموسيقية العالية بين قومه؟

تتحدث بعض المصادر عن عبد الله بن محمد بن فرج مانصه:

«لقد تبوأ الفن مكانة خاصة بين الكويتيين، على يد شاعر من الشعراء مولده ووفاته في الكويت، نشأ وترعرع بالهند وبرع في الموسيقى، وضع ألحانا تداولها عازفو الكويت والبحرين عرفت بألحان الخليج، لقد احتفظ تاريخ الفن الكويتي باسم الشاعر الفنان «عبد الله الفرج» بوصفه أول رائد وضع أصول الموسيقى الكويتية، لقد تلقى هذا الفنان الشاعر دراسة واسعة في الموسيقى بحكم نشأته في بومباي بالهند، وكان بجانب ذلك يحضر مناظرات الأدباء والفنانين المهاجرين من حضرموت واليمن، وكان يسمع منهم بعضا من الأغاني والضروب العربية القديمة، وبعد ما نفدت ثروته لكثرة مصاريفه وعدم استفادته من التجارة، وعدم اشتغاله بها رجع إلى الكويت، وفيها استطاع أن يولد الفن الكويتي المعروف، (بالصوت) فكان أن اتخذ من تلك القاعدة

منطلقا إضافة لمعرفته ومعلوماته، فأصبح فنه فنا قائما بذاته يختلف عن الفنون الأخرى، فعبد الله الفرج، لم يكن بينه وبين أساطين الطرب في ذلك الوقت رابطة أو وشيجة تربطه بعمالقة الفن في الدول المتقدمة، وعلى الرغم من تلك الرحلات والتنقلات التي كان يقوم بها بين الهند والبصرة فإنه لم يخرج عن تلك الدائرة التي عرفتها البادية، ونحن وإن لم تصل إلينا نتف من تداوين عبد الله الفرج الموسيقية فإنه حسب ما روي عنه كان شغوفا بدراسة الموسيقى وبدراسة أصولها، بجانب تلك الدراسة للغة الهندية والإنجليزية أثناء إقامته بالهند، ولا نكون مغالين إذا قلنا انه كان يتدارس الموضوعات الموسيقية وغيرها من بطون الكتب، فهذه النماذج والأسس التي وضعها (الفرج) للصوت الكويتي، لم تكن وليدة أفكار عفوية هائمة، وإنما جاءت نتيجة دراسات واطلاعات متصلة، لا نظن أنه ترك جانبا صغيرا منها إلا واطلع عليه وألم بموضوعاته، فقد أخذ بتلك الطرائق واستفاد بها إفادة تنم عن موهبة فذة، وطاقة لا تنفد من الصبر والاحتمال لفك تلك الرموز، وما شابهها من طرائق النغم والإيقاع والزفن(*) والرواسين(**)، وغير ذلك مما يتكون منه غناء الصوت في المدرسة القديمة والحديثة.

لقد تناول الرواة والمنشدون ما قدمه (الفرج) فكان آخر ماوصلنا من أعمال تلك المدرسة ماسجله الأستاذ أحمد البشر للفنان المرحوم (يوسف البكر) فقد بلغت جملة هذه الأصوات والاستماعات والخيالي، وغير ذلك من أصول الغناء الكويتي، تسعين صوتا أو أكثر مسجلة على أشرطة تزخر بها مكتبة إذاعة الكويت، ومكتبة التراث الشعبي[٢٤].

لقد برع الفرج، بتصويره تلك المعاني للكلمات، ونقله ذلك التراث فخرج منه ببناء ما شيد به غناء الصوت الكويتي[٢٥].

وهناك شخصية أخرى لا تقل أهمية من عبد الله الفرج، هو محمد بن حمد بن لعبون ١٧٩٠م-١٨٣١م الذي يعتبر أمير شعراء النبط(***). عمل ألحان السامري، وهو ممن اشتهر به لكثرة ما أدخل عليه من تفنن وابتكار لألحانه، إذ يعتبر المجلي فيه من حيث الأدوار التي تحتوي على الحركات الإيقاعية المصاحبة ووجود الغزل ورقته، ولا تزال ألحان السامري، وألحان الفن اللعبوني نسبة إليه.

والسامري فن قديم تناقله الرواة منذ القدم، وعرف بالغناء الركباني، إلا أنه لم يستكمل نموه إلا في تلك الفترة التي أخذ فيها ابن لعبون يعزف عليه بالطار(****)، وبمصاحبة الغناء الجماعي

(*) الزفن: نوع من الرقص الشعبي يرافق غناء الأصوات. (**) الرواسين: ضابطي الإيقاع، حيث اشتق الاسم من تسمية الآلة الإيقاعية المعروفة بالمرواس. (***) النبط: الشعر النبطي، هو شعر عامي يستنبط من اللغة العربية والفصحى ومشتقاتها، وهو خلو من الألفاظ والتعابير الأعجمية. (****) الطار: آلة إيقاعية.

فكان أول من برع في الغناء والضرب على الإيقاع في هذه الناحية الفنية، فطار صيته، وعلت شهرته، وعم غناؤه سائر الجزيرة والخليج العربي[36].

القوالب الغنائية والآلية في المدرسة الحديثة الأولى بالكويت

القوالب الغنائية في الكويت

من أشهر القوالب الغنائية في الكويت قالب الصوت الذي انقسم إلى أربعة أنواع هي:

(أ) الصوت العربي

حيث تميز بنوعية الضربات الإيقاعية الثقيلة على ميزان $\frac{6}{4}$

(ب) الصوت الشامي

حيث تميز بنوعية الضربات الإيقاعية الخفيفة الرشيقة على ميزان $\frac{4}{4}$

وقالب الصوتين السابقين مرتبط بتسلسل أدائي معين لايخرج عنه، حيث نجد بدايته تستهل بمقدمة تعرف بالاستماع أو التحريرة، ثم موضوع الصوت إن كان عربيا أو شاميا، ثم الختام الذي يعرف بالتوشيحة، يتخلل تلك الأجزاء الأساسية فواصل موسيقية ترتبط ونوعية ما يستجد من أجزاء للصوت الغنى.

أما عن المقدمة فإنها تنقسم إلى نوعين:

الأول يعرف بالاستماع

وهو نوع من الغناء المرسل (رسيتاتيف) يراعى فيه حسن الأداء بمصاحبة الآلة دون التقيد بميزان معين أو ضرب آلة إيقاعية معينة، إلا أنه وفي الغالب يميل نحو الإيقاع المنغم (بدال) في السرد الإلقائي لما قد يبنى عليه من غناء متعارف عليه في تلك الأصوات الغنائية[37].

الثاني يعرف بالتحريرة

وهي من الأساليب المتبعة غير المشروطة في غناء الصوت، حيث عرفت فيما بعد بالاستهلال، وهي عبارة عن غناء مرسل يسبق الغناء شبيه بالقراءة والمدائح النبوية بأساليب أدبية يكثر فيها الغزل.

والمغنون عادة يستهلون غناء الصوت (بالتحريرة)، خاصة إذا كان هناك عدد من المطربين

والسامرين، يتناوبون وصلات الغناء في الصوت، فإذا ما أتى دور أحدهم، أخذ بغناء التحريرة لجذب الانتباه والاستماع إليه، فيظهر فيها نوع من التحفز والتحرر دون ملازمة إيقاع، فهذه تعني بداية الصوت دون انفصال أحدهما عن الآخر.

التوشيحة

التوشيحة نوع من الغناء المتعارف عليه في غناء الصوت الكويتي، والتوشيحة ليست - كما يظنها البعض - منحدرة من تلك الأصول في الغناء العربي المعروف (الموشح)، ولا تنتمي إليه، وليست لها علاقة بغناء الموشحات العربية المألوفة في الوقت الحاضر، وإنما هي ضرب من الشعر، عرفه المتقدمون، وسار على نهجهم من اتبعهم فكان أن أطلق على نوع هذا الشعر ما عرف فيما بعد بغناء (التوشيح أو التوشيحة) في الصوت الكويتي.

والتوشيحة تنقسم في القالب الغنائي للصوت إلى نوعين مختلفين أحدهما يعرف بقالب التوشيحة الرباعية للصوت الشامي، والآخر معروف بقالب التوشيحة السداسية للصوت العربي.(٢٨)

والتوشيحة بهذه الأصوات هي عبارة عن بداية النهاية لغناء الأصوات بعد فاصلة موقعة تسير على غير مجرى اللحن في الأصوات الأساسية بالارتفاع نحو قاعدة معينة وبنغمة تكون شبه قنطرة موصلة ترتبط ارتباطا كليا بالغناء الموقع على هذه النغمة للعرف الذي جرت عليه الأصوات المصاحبة لها دون أي خلل يلحق بتوقف الوزن والغناء والإيقاع، وهذه القنطرة وإن كانت عبارة عن لازمة موسيقية قصيرة تتكرر أحيانا بحسب مايبتغيه المغني لعدد ذلك التكرار للدخول إلى مابعدها من غناء، إلا أنها تعني البداية لنهاية الصوت، والدخول مباشرة إلى نوع من الجمل الموسيقية المواكبة لسير حركة الزفن والإيقاع دون اختلاف نوعية الضربات الموقعة لتحديد معالم الغناء في التوشيحة، فبعد انتهاء الفاصلة والموصلة، تأخذ المجموعة في الغناء والترديد الجماعي بأول شطرة من الغناء لمزاولة الترديد حتى نهاية الموشحة، ذلك أن المرددين لممارستهم لنوعي هذا الغناء على علم بما قد يقال من لحن أداء يتكرر عادة في مثل جميع الأصوات، كغناء لا يتغير إلا من حيث الشعر الغنائي، أما اللحن فهو ثابت متعارف عليه، ويمكن التطلع إلى أية أنواع أخرى من الغناء غير المعروف بالنسبة لهم في مثل تلك الحالة من التعبير الجماعي اللازم لغناء تلك الأصوات المعروفة بالصوت الشامي والصوت العربي.(٢٩)

وعلى ذلك يكون تسلسل الغناء في الصوتين العربي والشامي حسب ترتيب طريقة أداء الغناء على الوجه الآتي:

A(١) الاستهلالات الغنائية، التحرير والاستماع.

A1(٢) الدخول المباشر لغناء الصوت بعد هذه المقدمات.

B(٣) الموصلات والمفصلات الموسيقية للدخول في غناء التوشيحة

C(٤) الدخول المباشر للتوشيحة عقب تلك المفصلات والموصلات

B1(٥) القفلة النهائية بالمقام الذي انتهت به التوشيحة.

C1(٦) النهاية المكملة بالتقاسيم الحرة بالعزف على آلة العود لنهاية الوصلة الغنائية.

نماذج تسلسل القالب الغنائي
A-A1-B-C-B1-C1

(ج) قالب الصوت الخيالي

هو ضرب من الغناء عرفه الأولون في شبه أنواع من الغناء والضرب لا يختلف أحدهما عن الآخر إلا من ناحية الشكل الموسيقي والضغوط الإيقاعية، وربما اندرجت هذه الإيقاعات في حالة من الحالات تحت شكل موسيقي موحد، وإيقاع موحد، وذلك بحسب اختلاف الحس النفسي والموسيقي والإيقاعي لنوعية هذا الغناء المعروف في الوقت الحاضر بالصوت الخيالي.

(د) قالب الصوت الرودماني

من الغناء ما عرف في الكويت سابقا بالصوت الرودماني، وهو نوع من الغناء يعتمد فيه من الناحية الأدبية على نوع من الشعر غير العربي والحميني، وإنما جل اعتماده على الناحية الأدبية المعروفة بالشعر النبطي، دون تحريف بعدد ضرباته الإيقاعية المخالفة في تلك الموازين المواكبة له في غناء الصوت العربي.(٣٠)

(٢) قالب السامري

عادة يتكون من مقطع واحد، وعلى وتيرة واحدة، وعلى شكل مذهب يتردد بين الحين والآخر، وهو النوع الغالب في جميع أنواع الغناء المعروف بالسامري.

والسامري ينقسم إلى نوعين: أحدهما خاص بغناء الرجال، والآخر خاص بغناء النساء، إلا أن الشبه فيما بين الاثنين قريب من حيث تعدد الضربات الإيقاعية، إلا أن السامري الخاص بالرجال سريع بالنسبة لسامري النساء الذي اتصف بالبطء ووقار حركة الرقص المرافق لهذا النوع من فنون النساء، أما الرجال فإن الضربات الإيقاعية تتسم بخفة الحركة ورشاقة الضربات الإيقاعية.

(٣) قالب العرضة

في واقع الأمر أن هذا القالب يعتبر من الناحية التاريخية فناً من الفنون الشعبية في الكويت، إن لم يكن من فنون العرب القديمة في التاريخ، ويطلق على العرضة أيضا اسم(الحدوة)، حيث تمارس في الهواء الطلق بمناسبة الاحتفالات الرسمية، وكانت في تاريخ الكويت، تستخدم لإثارة الحماس في نفوس المحاربين لصد هجمات المغيرين، وهي رقصة استعراضية غنائية يحمل الراقصون خلالها السيوف والبنادق تعبيراً عن حالة الحرب والاستعدادات لها، كما أنها تغنى بشكل عبارة أو جملة موسيقية غنائية تتكرر حسب طول الشعر المغنى الذي يتسم بكلمات الحماس، ويرافقها عند الأداء إيقاع على ميزان $\frac{3}{4}$.

وهذا النوع وإن تشابه من حيث الغناء على وتيرة واحدة أو جملة واحدة وقالب السامري، إلا أن الاختلاف ينحصر في نوعية الصياغة اللحنية للشعر المغنى، ونوعية الإيقاع المرافق حيث نجد هذا القالب ينقسم إلى نوعين: الأول يطلق عليه اسم (العرضة البرية) التي تمارس على اليابسة وفي الهواء الطلق. والثاني يطلق عليه اسم (العرضة البحرية) حيث تمارس على ظهر السفينة، ولايوجد هناك اختلاف بين العرضتين من حيث كونهما (قالب واحد)، فالاتفاق ينحصر في معظم الجوانب إلا من اختلاف بسيط يكمن في مكان الترديد والممارسة من جهة، ومن جهة أخرى اختلاف الإيقاع للعرضة البحرية الذي يتسم بثقل وبطء الضربات الإيقاعية التي ميزته عن العرضة البرية مع اتفاق الاثنتين من ناحية الميزان $\frac{3}{4}$ [illegible].

القوالب الآلية في المدرسة الحديثة الأولى بالكويت

لم يكن للموسيقى الآلية شأن يذكر في هذه المرحلة، واقصد هنا محاولة التأليف من قبل موسيقى الكويت في هذا القالب، وهذا لا يعني بأن موسيقيي الكويت لم تكن لهم دراية بما يردد حولهم من موسيقى آلية، بل إن اتصالهم بالعالم العربي، ومعرفتهم بما يطرح من جديد كان وراء انتشار القوالب التركية في الكويت مثل: قالب السماعي واللونجا والبشرف، وما إلى ذلك، التي أديت من قبل بعض الموسيقيين من أمثال أولاد عزرا وهم من اليهود الذين سكنوا الكويت ثم تم طردهم في الأربعينيات من هذا القرن. ومن هنا يتضح أن التأليف الموسيقي الآلي للموسيقى الكويتية لم يكن له وجود على الإطلاق.

المدرسة الحديثة الثانية في الكويت ١٩٥٠م -؟

لقد استمرت المدرسة الأولى بعد وفاة عبد الله الفرج ١٩٠١م بعطائها الفني لفترة ليست بقليلة، حيث قطعت خمسين سنة تقريباً، ذلك ان أخذنا بعين الاعتبار تاريخ وفاة عبد الله الفرج ١٩٠١م

كنهاية مرحلة تأسيس وتجريب لتلك المدرسة، ثم مرحلة ما بعد ذلك التاريخ التي تعتبر استمرارية لما قدمته تلك المدرسة من أساليب فنية ترقى لمستوى يناسب ذلك الوقت، ولكن هل يعني ذلك أن هذه المدرسة قد استمرت بأساليبها القديمة، أم أن الاستمرارية فتحت مجال التطوير لها والتجديد؟

في الواقع أن بعض المصادر تعتبر فترة ما بعد وفاة عبد اللّه الفرج مدرسة قائمة بذاتها، أو عدة مدارس قائمة بذاتها، إلا أن الكاتب يرى غير ذلك، فتكوين المدرسة الموسيقية لا يأتي بشكل رغبة شخصية تأتي من شخص أو عدة أشخاص يقومون برسم خطة لإنشاء مدرسة جديدة، بل هي تأتي بشكل عفوي ونتيجة طبيعة بشرية لا تتوفر لكل شخص، بل تكمن في الموهبة التي تتمتع بها الشخصية الموسيقية، والتي يتبلور عنها خلق أساليب جديدة وابتكار موسيقي جديد يتم قبوله من قبل المجتمع، أما ما ذهب إليه بعض الكتاب من أن فترة ما بعد وفاة عبد اللّه الفرج تعتبر مدرسة قائمة بذاتها، أو عدة مدارس، فإن الكاتب بعد مراجعة معظم ما كتب حول هذا الموضوع لم يجد جديداً يذكر بعد وفاة عبد اللّه الفرج، ولكي لا يبخس الكاتب حق من أتى بعد عبد الله الفرج فإنني أقول بهذا الصدد إن أسباب قيام المدرسة الثانية لم تتوفر بشكل جيد إلا بفضل من أتوا بعد عبد اللّه الفرج، فهم حلقة الوصل فيما بين المدرستين، وهم الذين أوصلوا أساليب المدرسة الأولى إلى مؤسسي المدرسة الثانية التي تميزت عن المدرسة الأولى بخلق جديد، وأسلوب يختلف في معالجته الموسيقية عن المدرسة الأولى، خاصة وأن اختراع الجراماڤون لم يظهر إلا في العشرينيات من القرن العشرين تقريبا، الأمر الذي جعل فترة ما بعد وقبل عبد اللّه الفرج فترة غامضة غير واضحة المعالم، وعليه فإن الكاتب سيعتبر فترة الخمسينيات من القرن العشرين بداية المدرسة الثانية وبداية النهاية للمدرسة الأولى. حيث نلاحظ التغيير الجذري في كيفية التعامل الفني في كل ما يتصل بالموسيقى الكويتية من أساليب تنفيذية للألحان، ثم أسلوب صياغة الجمل الموسيقية التي أعطت الفنون الكويتية نكهتها الخاصة، ثم - وهذا هو الأهم- الرجوع إلى الألحان القديمة سواء كانت شعبية أو لملحنين معروفين، وإعادة صياغتها بشكل جديد يناسب تلك المرحلة.

لقد تشكل رواد المدرسة الثانية من شباب أخذ على عاتقه مسئولية الارتقاء بالموسيقى الكويتية لتناسب المنتصف الأخير من القرن العشرين، حيث اكتسب رواد هذه المدرسة خبرة موسيقية لابأس بها من خلال ممارستهم لنوعين من الفنون الموسيقية، النوع الأول اكتسابهم خبرة ممارسة فنون المدرسة الأولى من أصوات وسامريات وخلافه، أما النوع الثاني فيتمثل في أنواع الفنون البحرية التي كان لها الأثر القوي في خلق مدرسة جديدة لها أصولها وقواعدها. فمن هذا المنطلق أتت البداية ثمارها على يد عدد من الفنانين البارزين في تثبيت قواعد الفن، وإبرازه في ألحان فنية

تتفق وروح العصر، فكان أول من تألق في هذه الناحية كملحن مبدع ومطور للأغاني والأصوات الشعبية الكويتية «سعود الراشد»، وذلك بتسجيله عدة أغان مطورة في أواخر عام ١٩٥٨، باعتماده الألحان التقليدية، وصهر ما تبلور منها في قوالب عصرية تتمشى وأسلوب أداء تطور الأغنية، وإدخال ما هو متعارف عليه بالمصاحبة الغنائية (الكورال)، وبمصاحبة الفرقة الموسيقية عن طريق استوديوهات التسجيل في القاهرة، فكانت هذه الأغاني عبارة عن بداية التطور الذي طرأ على الأغنية الكويتية الحديثة من خلال ما قدمه سعود الراشد من أغان وأصوات كان لها الأثر البعيد في تطور الأغنية الشعبية عموما، في ألوانها القصيرة، وإتحافها بالتراكيب الفنية والأحاسيس المعبرة، فكان له الفضل في إنعاش الروح الفنية فيما قدمه من أغان وأصوات لتلك الفترة مثل:

(١) صوت، يا بديع الجمال والله عجبني جمالك.

(٢) صوت، سادتي رقوا لقلبي موجع.

(٣) سامري، فز قلبي يوم شفت الغاويات.

(٤) صوت، وقائلة لما أردت وداعها.

فهذه تعتبر بداية تطور الأغنية الكويتية، ولقد ساعد هذا العمل المبدئي على تهيئة الجو المناسب لدخول أول فرقة موسيقية في أواخر عام ١٩٥٨م مما جعل التطور الفني يندفع بشكل ملحوظ بعد أن خطت الأغنية الشعبية بإدخال نوع جديد من الأغاني البحرية المتطورة في أسلوبها.[٣٢]

في الواقع أن معظم فناني هذه المدرسة قد عملوا في مستهل حياتهم العملية في البحر، أو عاصروا أواخر فترة اعتماد أهل الكويت في رزقهم على البحر، وكما هو معروف أن الكويت كانت تعتمد في اقتصادها على صيد اللؤلؤ، والتجارة قبل اكتشاف البترول،[٣٣] مما جعل معظم الكويتيين يعملون في هذا المجال، فمنهم من كان يعمل غواصاً للبحث عن اللؤلؤ، ومنهم من عمل ظهر السفينة في مجال آخر، إلا أن هذه الأعمال كان يرافقها أنواع من الفنون الموسيقية، حيث صنف علم الفولكلور والأدب الشعبي هذه الفنون تحت نظام أغاني العمل، وكانت عبارة عن غناء بحري متعدد الأشكال ومصاحب بإيقاعات مختلفة الضروب والألحان، فهناك ألحان خاصة برفع الأشرعة على صاري السفينة، وهناك ألحان خاصة برفع ولف حبال الهلب، وألحان خاصة للتجديف... إلخ، وكان ربان السفينة لا يبحر بسفينته دون وجود مغني يجيد أداء الغناء البحري يطلق عليه اسم (ناهم أو نهام). ومن تلك الألحان الشعبية وكثرة أنواع الإيقاعات استلهم الفنان ألحانه الحديثة. ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك فن الهولو الذي عولج بشكل عصري على يد الفنان أحمد باقر، وكذا فن خليل حسين، وهي ألحان شعبية الأصل وتنتمي للفنون البحرية، إلا أن

الفنان قد وضعها بشكل عصري يتناسب ومستمعي منتصف القرن العشرين، فبعدما كانت تلك الألحان تؤدى بشكل فطري لدى الناهم، حاول الفنان الحديث وضع تلك الألحان في شكل قالب غنائي منظم يدخل في تكوينه الفرق الموسيقية والكورال. وهناك من الألحان الشعبية ما لا يقل عن تسعين لحنا قد رفعها الفنان الحديث من مستوى الأداء الفطري إلى مستوى الأداء الحديث، ثم تعددت معالجة اللحن الواحد من قبل الفنانين لتصل إلى أربع أو خمس محاولات، كل منهم يحاول أن يضيف جديداً لذلك اللحن، فلحن ألا يا صبا نجد على سبيل المثال، وهو شعر عربي لابن أبي دمينه قد تناوله البحار بأسلوبه الفطري حيث أداه على نوعية الإيقاع المعروف باسم (حدادي حساوي)، ثم تأتي المرحلة الأولى في معالجته على يد الفنان عبد اللّه فضالة ليأخذ هذا الشعر، ويضعه على لحن أحد الأصوات المعروفة (صوت متى يا كرام الحي)، ويؤديه مستعيناً بآلة العود والآلة الإيقاعية المعروفة (مرواس) فقط، ثم تأتي المرحلة الثانية على يد الفنان محمود الكويتي الذي أدى اللحن نفسه، ولكن مع إضافة الفرقة الموسيقية التي تؤدي الفواصل الموسيقية، ووضع لهذا اللحن مقدمة موسيقية تناسبه، ثم يأتي دور الفنان الملحن أحمد الزنجباري، وغناء الفنان عوض دوخي في المرحلة الثالثة ليضعوا هذا الشعر بإطار جديد يختلف عن المحاولات السابقة، حيث تم حذف الألحان السابقة ليضعوا له لحناً قائماً بذاته مع الإبقاء على الناحية الإيقاعية «إيقاع الصوت» كما هو، وبهذه المرحلة يتم هذا الشعر مراحله النهائية على يد الفنان أحمد الزنجباري كملحن، ثم يأتي دور عوض دوخي الذي أداه بشكل ينم عن مقدرة فذة في غناء الأصوات على مختلف أشكالها، وبلحن أحمد الزنجباري وأداء عوض دوخي يخرج هذا اللحن من نطاق المستمع في الخليج ليصل إلى مستوى مستمعي الوطن العربي، فهذه الفنانة العراقية مائدة نزهت عندما قدمت إلى الكويت في منتصف الستينيات من هذا القرن لتسجل بعض الأعمال الفنية العراقية لإذاعة الكويت، حيث طلب منها غناء وتسجيل أحد الفنون الكويتية، فما كان منها إلا أن اختارت صوت ألا يا صبا نجد من ألحان الزنجباري، حيث غنته بشكل جيد بالنسبة للمستمع غير الموسيقي ولكن بالنسبة للمستمع الموسيقي فإن أداءها يقصر عن أداء عوض دوخي، حيث تبين ضعف أدائها بشكل واضح من الناحية الإيقاعية التي تتطلب مقدرة غير عادية للتحكم في الأداء، مما يؤكد قوة اللحن في هذا النوع من فنون الكويت.

ولو رجعنا إلى لحن (هولو) الشعبي، والذي عالجه الفنان أحمد باقر فسنجد في هذا اللحن لمسات فنية تؤكد إصرار الفنانين على المضي قدماً في عملية التطوير، فلحن هولو بأصله يشكل جملة موسيقية واحدة تتكرر حسب طول الشعر المغنى، ولكن في معالجته الحديثة خرج هذا

(*) الجيب بكسر الجيم: اسم يطلق على أحد أشرعة السفينة وهو أصغر أحجام الأشرعة، والبحار قد أطلق هذا الاسم على نوعية الإيقاع - لة الجيب- للدلالة على نوعية العمل المرافق لهذا النوع من الفنون

اللحن عن نطاق الأداء القطري إلى نطاق الأداء العصري ليقف بجانب الأغاني الكاملة التطوير، أي أنه قد وضع له مقدمة موسيقية وفواصل بين الكوبليهات، وجعل ترديد غناء المذهب بصوت المجموعة هو اللحن الأصلي لفن الهولو، مما جعل روحية اللحن القديم تتردد بأصالتها طوال اللحن، ذلك بجانب الإبقاء على نوعية الإيقاع «لة الجيب(*)»، المصاحب لهذا الفن.

وهناك الكثير من هذه المحاولات في الرفع من مستوى الفنون الكويتية، حتى إننا نجد الفنان يتعامل مع فنونه بشكل مبالغ فيه، حيث تطور الأمر ليصل إلى التعامل الهارموني لبعض الألحان، ولو أنها محاولات غير ناجحة بمقياس الموسيقى العالمية، إلا أنه قد حاول التطرق لهذا العلم على أمل أن يجد فيه ما يناسب الفنون الشعبية الكويتية.

القوالب الغنائية في المدرسة الحديثة الثانية في الكويت ١٩٥٠م-؟

حقيقة الأمر أن الفنان الكويتي استمر في محاولات الخلق الجديد منذ منتصف القرن العشرين تقريباً إلى نهاية السبعينيات وبدايات الثمانينيات من هذا القرن تقريباً، ومن خلال هذه الفترة أثرى الفنان الكويتي الساحة الفنية بشتى أنواع الفنون الموسيقية التي تناسب طبيعة المجتمع، فهو لم يقف عند الفنون الموسيقية الكويتية وإيقاعاتها المتنوعة، بل إنه أبدع في مجالات أخرى معتمداً على ذكائه في الاقتباس والنقل، نتيجة اتصاله بفنانين عرب، ففي مجال القوالب الغنائية التي انتشرت على مستوى العالم العربي منذ مطلع العشرينيات من هذا القرن كقالب القصيدة والموشح والطقطوقة والمونولوج والتريالوج، فإن الفنان الكويتي قد أبلى بلاءً حسناً في جميع هذه القوالب، بل إنه قد أثرى تلك القوالب من ناحية تطعيمها بنوعية الإيقاعات الكويتية.

قالب القصيدة

يشكل هذا القالب بالنسبة للفنان الكويتي أهمية خاصة من حيث تكوينه الشعري الذي اعتاد على التعامل معه بشكل جيد من خلال قالب الصوت، فالقصيدة كصيغة شعرية ترتبط بشكل أساسي بالنسبة للفنان الكويتي بقالب الصوت، وعليه فقد تعامل مع هذا النوع من الشعر من منطلق خبرته السابقة بنوعية الإيقاع الخاص بقالب الصوت العربي الذي يتسم بثقل ضرباته الإيقاعية ورزانة تفعيلاته اللحنية، وعلى هذا الأساس أيضاً بدأ بصياغة ألحان تناسب وقار نوعية الإيقاع من جهة، ومن جهة أخرى الخروج بالقصيدة الغنائية من أسلوب صياغتها المعتادة إلى أسلوب صياغة جديد لم تألفه الموسيقى العربية. فها هو أحمد الزنجباري يضع لحن القصيدة (سلو الكاعب الحسناء) على هذا المنوال، كذلك الملحن سعود الراشد في قصيدة (السحر في سود العيون). ولكن هنا يبرز سؤال هام جداً، هل أديت هذه القصائد على نوعية قالب الصوت

كما هو معروف في المدرسة الأولى، أم أن هناك اختلافاً قد أضافه أو حذفه الفنان الحديث في هذه المدرسة؟ في الواقع أن الفنان قد استعار نوعية الإيقاع فقط دون الدخول في متاهات قالب الصوت المتعدد الأشكال، حيث تم الاستغناء عن المقدمة المعروفة بالاستماع أو التحريرة واستعاض عنها بمقدمة موسيقية، ولكن مع الإبقاء على أسلوب نهاية قالب الصوت المعروفة بالتوشيحة حيث جعلها نهاية غناء القصيدة.

قالب المونولوج

من منطلق مفهوم صياغة القصيدة مع دمج الإيقاعات الكويتية بصيغ موسيقية جديدة، انتشر هذا الأسلوب بين ملحني الكويت، حيث عم معظم القوالب المعروفة على مستوى العالم العربي، وعليه انتشر قالب المونولوج ليشكل الركيزة الأساسية في كيفية التعامل الموسيقي، حيث صيغت بهذا القالب الحان كثيرة تتفاوت فيما بين القوة والضعف مع دمج الإيقاعات الكويتية بها كإيقاع الصوت الشامي وإيقاع السامري، ثم تطور الأمر ليصل إلى تنويع اللحن الواحد بأكثر من إيقاع كما في لحن (يا بوم ياسفار) للملحن سعود الراشد، حيث دمج الإيقاع البحري المعروف باسم الحدادي مع إيقاع الصوت العربي، والأمثلة من هذا النوع كثيرة ومتنوعة والحديث حولها يطول الشرح فيه.

إن الفنان الكويتي بما قدمه من أنواع وأشكال فنية فإنه بذلك قد وضع تلك الفنون في مقدمة اهتمامات فناني العرب على مستوى الوطن العربي، وسنتناول هذا الموضوع عند الحديث عن القومية في الموسيقى العربية.

القوالب الآلية في المدرسة الحديثة الثانية في الكويت ١٩٥٠م-؟

أما في مجال الموسيقى الآلية فإن الفنان قد تعامل مع القوالب التركية مثل قالب السماعي واللونجا بشكل ينم عن حرفنه واقتدار، ففي قالب السماعي على سبيل المثال وضع الملحن أحمد باقر سماعي أطلق عليه اسم (نوا اثر)، فالمستمع لهذا السماعي يجد النكهة الخليجية الكويتية في تفاعيل هذا اللحن مما أظهره بشكل جديد لم تعهده الموسيقى العربية من قبل، لدرجة أنه عندما عزف في إحدى الحفلات الرسمية في مصر، أعلن عنه بأنه من تراث الموسيقى العربية القديم، ثم عدلت المعلومة عندما علم بأنه للملحن الكويتي احمد باقر، ونحن إذ نسوق مثل هذه المواقف، فإننا نؤكد من خلالها أن الفنون الكويتية استطاعت الخروج من نطاقها المحلي لتردد على المسارح خارج الكويت.

وعلى ذلك فقد أبدع الفنان الكويتي أيضا في مجال الموسيقى الآلية للقالب الحر الذي أوجده محمد عبد الوهاب في مصرفي الثلاثينيات من هذا القرن، فصاغ على منوال تلك الموسيقى الحانه

المميزة من خلال موسيقى (عودة) لحمد الرجيب، وموسيقى (شعولة) للأخوين أحمد، وغيرهما كثير.

الحركة الفنية الحديثة في الكويت

تشكل الفترة فيما بين المنتصف الأخير للستينيات ونهاية السبعينيات تقريباً من هذا القرن نقلة نوعية في الوسط الفني الكويتي، حيث استجدت أمور خلال هذه الفترة مست عصب الحياة الموسيقية، ففي منتصف الستينيات تقريباً بدأت دولة الكويت في إرسال الدارسين للفنون الموسيقية إلى مصر ، فكانت حصيلة المبعوثين حوالي عشرة فنانين معظمهم من مؤسسي الحركة الفنية الحديثة في الكويت، الأمر الذي أحدث فجوة في التماسك الفني للعائلة الموسيقية في الكويت، فمن خلال الفراغ الذي تركه المبعوثون بدأ الضعف يدب بالدور الذي كانت تقوم به جمعية الفنانين الكويتيين، حيث كانت تمثل المدرسة التي من خلالها يتخرج الفنان الكويتي الذي تتلمذ على مؤسسي الحركة الفنية الحديثة في الكويت، إلا أنه بعودة أحد المبعوثين بعد سبع سنوات، وقد أنهى دراسته بنجاح وهو أحمد باقر، بدأ التفكير في إنشاء معهد يتولى تعليم الموسيقى للراغبين بشكل أكاديمي، وبالفعل بدأ أحمد باقر العمل على إنجاح الفكرة وتم بفضله افتتاح معهد الدراسات الموسيقية سنة ١٩٧٢م- ١٩٧٤م، ثم تبعه افتتاح المعهد العالي للفنون الموسيقية الذي مازال يعمل حتى الآن. هنا نجد الترابط الفني بين أفراد الأسرة الموسيقية يعود مرة أخرى وينتهي دور جمعية الفنانين الكويتيين، إلا أن هذا التماسك الفني الذي أوجده افتتاح المعهدين يختلف من حيث الكيف عن الترابط والتماسك الذي كان لجمعية الفنانين، ففي الماضي كان الراغب في معرفة معلومة يبحث عنها برغبته ولدى مؤسسي الحركة الفنية، مما أوجد التواصل والترابط والتماسك فيما بين الجيلين. أما في جيل المعاهد الموسيقية فإن الترابط الموسيقي للأسرة الفنية اعتمد على معلومات أكاديمية في إنتاجه الفني دون خبرة مكتسبة من الجيل السابق له، أضف إلى ذلك أن فترة بداية الإنتاج لجيل المعاهد الموسيقية رافقها بداية ظهور التكنولوجيا الحديثة لاستوديوهات التسجيل، الأمر الذي جعل معظم الفنانين يوجهوا جهودهم لاستيعاب هذه التكنولوجيا وكيفية التعامل معها، مهملين بشكل أو بآخر التركيز على نوعية الإنتاج، مما أظهر إنتاجهم الفني بأقل من المستوى المطلوب، علماً بأن معظم فنانين هذا الجيل على مستوى علمي ممتاز، ويتمتعون بموهبة موسيقية، وعليه بدأت عملية الركود الفني بشكل عام حيث ترافق معه أيضا ابتعاد الجيل القديم عن الساحة الفنية بسبب الوفاة لبعضهم، أو بسبب عدم المقدرة على مجاراة الوضع العام لما يحدث في الساحة الفنية الموسيقية، ثم إن هناك ظاهرة جديدة لم تألفها الساحة الموسيقية في الكويت، وهي ظاهرة احتكار الفنان من قبل بعض شركات الإنتاج، سواء

كان هذا الفنان ملحناً أو مطرباً، فعملية الاحتكار هذه قد جعلت المستوى الفني لجميع الملحنين يتشابه من ناحية الصياغة اللحنية إلى حد كبير، وذلك بسبب تدخل المنتج في الناحية الفنية لكيفية الصياغة اللحنية وتنوعها وقالبها بحجة أن هذا ماهو مرغوب فيه بالنسبة للمستمع، كذلك امتد الاحتكار ليشمل المطرب أيضا، وهذا التدخل من قبل المنتج قد شل حركة الملحن لدرجة أن أحد ملحني مؤسسي الفنون الكويتية الحديث يحتفظ بلحن له منذ أربع سنوات لم يستطع أن يقنع أحد المطربين الذي وضع اللحن ليناسب شخصيته كي يؤديه بسبب احتكار إحدى شركات الإنتاج لصوت هذا المطرب، ولما اقترح عليه أن يعرضه على الشركة نفسها كي تقوم بإنتاجه، كان جوابه، إنني لست بتاجر، ولااقبل أن يساومني أحد في عمل من أعمالي.

ونحن بدورنا لو بحثنا عن جودة الأعمال الموسيقية منذ نهاية السبعينيات وإلى منتصف التسعينيات تقريباً، فسنجد صعوبة في تحديد العمل الجيد من الألحان، وهذا رأي موسيقي متخصص وليس رأي مستمع، فالفرق بين الرأيين يختلف حيث إن الأول يستمع للعمل الموسيقي من خلال مجهر التحليل الموسيقي، أما الآخر فيستمع للعمل من خلال حسه وتذوقه للعمل نفسه، وقد يعجبه جزء معين من العمل أو يعجبه العمل بشكل عام، أو لا يعجبه العمل بشكل نهائي، ولكن الموسيقي المحترف يرى في هذا العمل مالا يراه المستمع العادي من نواحي عدة، منها الناحية المقامية والتحويلات المقامية أثناء سير اللحن، وهي مهمة تحتل من الناحية التحليلية المركز الأول، ثم تأتي المرحلة الثانية التي تتعلق بالناحية الإيقاعية.

ثم القالب الغنائي الذي يصب فيه نوعية العمل. تلك الخطوات من التحليل الموسيقي لأي عمل تشكل الركيزة الأساسية في نتيجة التحليل، ومنها نستطيع معرفة الجيد وغير الجيد من الأعمال الموسيقية، ولو نظرنا نظرة فاحصة للأعمال الموسيقية التي ظهرت خلال الفترة التي حددناها سابقاً، وهي الفترة من نهاية السبعينيات وإلى منتصف التسعينيات تقريبا، فإننا لا نجد من الأعمال التي ترتقي لمستوى جيد إلا القليل، وهذا لا يشكل مقياسا نستطيع من خلاله أن نعطي رأياً صائباً حول مستوى الفنون الموسيقية في الكويت أو غيرها من دول العالم العربي، ولكن من خلال النظرة الشاملة بشكل عام لما يطرح في الأسواق من أعمال موسيقية، فإننا نلاحظ أن القالب الموسيقي لاوجود له، أي أن السائد من الأعمال يشكل قالبا حراً لا ينتمي لأحد القوالب المعروفة مثل قالب الصوت في الخليج أو قالب الطقطوقة والمونولوج في مصر، وعلى ذلك تشابهت الأعمال الموسيقية من هذه الناحية. أما الناحية المقامية واختيار المناسب منها لنوعية الشعر المغنى، فإننا نلاحظ سواسية الاستخدامات لنوعية المقامات، أي أن المستخدم من المقامات جزء قليل جداً من أصل ٣٦٦ مقاما شرقيا تقريباً، حيث اقتصر الاستخدام على تسعة مقامات التي تعتبر أمهات المقامات فقط دون التطرق إلى الـ٣٦٦ مقاماً التي تثري الموسيقى العربية بشكل عام، مما جعل

الجمل الموسيقية المصاغ منها اللحن فقيرة الصنعة يغلب عليها طابع التكرار الممل، أما الناحية الإيقاعية فإن المستخدم من الإيقاعات سواءً في الكويت أو على مستوى الوطن العربي قليل جدا، فقد سيطر الإيقاع العدني على فنون الخليج العربي، وكأن المنطقة قد خلت من الإيقاعات المتنوعة، أما في مصر فإن الإيقاعات المستخدمة قد انحصرت بنوعين أو ثلاثة أنواع على الأكثر، وغالبا مانستمع إلى إيقاع الوحدة الكبيرة أو المقسومة أو إيقاع المصمودي بنوعيه، أو إيقاع الصعيدي، وكلها إيقاعات تعتمد على السرعة في أداء اللحن.

هذه نظرة تحليلية عامة وسريعة لما هو متداول الآن من أعمال فنية موسيقية، ولنا أن نتصور المستقبل من هذا المنظور، وهل سيتطور الأمر إلى أكثر من ذلك، ويستمر الخط البياني للموسيقى العربية بشكل عام في الاتجاه للأسفل أم إن فترة الركود هذه ستأخذ وقتها ثم تستقر الأمور على شيء ما؟ سؤالان مهمان لابد من الإجابة عليهما على ضوء المعطيات الجديدة التي تفرضها سنة التطور.

اتصال الفنان الكويتي بالفنان العربي

شهدت فترة الستينيات من هذا القرن نشاطاً ملحوظاً بالنسبة لاتصال الفنانين العرب ببعضهم، ففي هذه الفترة كثفت وزارة الإعلام بدولة الكويت دعواتها لحضور فنانين من معظم الأقطار العربية، فوجهت دعوتها إلى مصر التي بادرت بإرسال عبد الحليم حافظ ونجاة الصغيرة وفايزة أحمد وكثيرين من مطربي مصر، ثم اتجهت للعراق لتدعو بعض مطربيها من أمثال ناظم الغزالي وحضري بوعزيز ومائدة نزهت وسليمة مراد، ثم تعددت جهات الدعوات بعد ذلك. والسؤال هنا هو ما هي الحكمة من توجيه الدعوات لهؤلاء الفنانين لزيارة الكويت؟ ثم هل من فائدة مرجوة من تلك الزيارات.؟

لقد أوضحنا فيما سبق كيفية تعامل الفنان الكويتي مع القوالب الموسيقية الغنائية غير الكويتية، ذلك مما أثرى الفنون الكويتية بشكل عام، الأمر الذي أدى بالتالي إلى ثقة الفنان الكويتي بفنه وتعامله مع هذه الفنون، وعلى ذلك اندفع بشكل قوي لإبراز ما توصل إليه من مستوى تعامل فني يرقى إلى مستوى مستمعي العالم العربي بشكل عام، ولكن صادفته مشكلة لابد من التغلب عليها، وهي نقطة تشكل بالنسبة للفنان الكويتي أو لأي فنان بداية الانطلاق لفنه، والوصول إلى ماينشده، حيث وجد أن الأصوات الكويتية المؤدية في ذلك الوقت غير معروفة على مستوى العالم العربي رغم تمكنها من أداء الفن الكويتي الذي عجز عن أدائه الكثيرون من الفنانين غير الكويتيين، الأمر الذي دفعه للبحث عن مخرج لهذه المشكلة، ولما كانت مصر والعراق ولبنان وسورية من الدول التي سبقت الكويت في مجال انتشار موسيقاها الغنائية على مستوى العالم

العربي، ومن ثم اشتهار معظم مطربيها، فإن ملحني الكويت وجدوا في إسناد أعمالهم لهؤلاء الفنانين مخرجاً كي يعرف العالم العربي مستوى ماوصلت إليه الكويت من فنون موسيقية غنائية، وعليه استضافت الكويت العديد من مطربي العالم العربي كي يؤدوا أعمالاً كويتية ومن ثم ترديد هذه الأعمال في دولهم، والحقيقة أن هذه الخطوة كانت بداية معرفة العالم العربي بالفنون الكويتية والخليجية، حيث عرف صوت (يا هلي) للملحن الكويتي عبد الحميد السيد الذي ردده المطرب عبد الحليم حافظ من مصر، واشتهر صوت (ألا يا صبا نجد) لأحمد الزنجباري عندما غنته مائدة نزهت من العراق، كما اشتهرت أغنية صوت السهارى لأولاد الدوخي التي غنتها المطربة فايزة أحمد، وهناك الكثير من مشاهير المطربين من أمثال وديع الصافي من لبنان، وناظم الغزالي من العراق الذين أقاموا حفلات متعددة على مسارح الكويت في الستينيات من هذا القرن. ذلك بجانب حضور الكثيرين من موسيقيي مصر ولبنان وسورية والعراق للعمل في مجال العزف والتلحين في إذاعة الكويت مما أتاح الفرصة الكبيرة لهؤلاء الموسيقيين الذين مارسوا الفنون الكويتية بشكل فعلي، ومن ثم نقلها بشكل أو بآخر لدولهم كفنون جديدة من الممكن التعامل معها.

القومية في الموسيقى العربية

إن القومية في الموسيقى العربية تعتبر جديدة العهد بالنسبة للتاريخ الحديث، فقد كان - وحسب ما نقرأ في كتب تاريخ الموسيقى العربية - العرب مشتركين في فنونهم الموسيقية بشكل عام، حيث كان يمثلهم نخبة من موسيقيي الدولة الأموية والعباسية[٣٤] فمن معبد إبراهيم الموصلي إلى اسحق الموصلي إلى زرياب،[٣٥] فهؤلاء هم مؤسسو النهضة على مستوى الوطن العربي من مشرقه إلى مغربه، وعلى ذلك تجد الفوارق الموسيقية تذوب بين أقطار الوطن العربي، إلا أن ضعف الخلافة الإسلامية، ومن ثم سقوطها على يد المغول في بغداد وحكم المماليك على الوطن العربي من الحجاز مارة بالشام القديم ومصر، ثم حكم العثمانيين،[٣٦] إلى بداية قيام الثورات التي بدأتها مصر منذ ثورة عرابي ١٩١٩م إلى ثورة يوليو ١٩٥٢م، ثم لحقتها الثورات في باقي الوطن العربي، هذه الثورات وإن أعطت الاستقلال الكامل أو الجزئي لمعظم الوطن العربي، إلا أنها جزأته إلى دول أو دويلات، وهذه التجزئة مع مرور الزمن قد أوجدت فوارق موسيقية بين معظم الأقطار العربية، وكما ذكرنا في موسيقى مصر كيف أن عبده الحامولي يذهب إلى تركيا ليستعين بموسيقى تركية، ثم يضيف ما يناسب المزاج المصري لتلك الموسيقى، ثم في منطقة الخليج العربي، وما يقدمه عبد الله الفرج من نوعية موسيقى عرفت بغناء «الصوت» ليستقل كل واحد عن الآخر بموسيقاه التي ميزته بأسلوبها ونوعيتها. هنا نستطيع أن نتبين بوادر القومية لكل دولة على حدة، ذلك مع ملاحظة أننا نتحدث عن مصر والكويت كمثالين، علماً بأن بعض الأقطار

العربية ظلت متأثرة بأسلوب الموسيقى التركية إلى زمن ليس ببعيد، ثم شقت لها طريق، مقلدة قوالب الموسيقى المصرية التي انتشرت على نطاق واسع عندما عم استعمال المذياع، وهذا لا يعني بأن تلك الأقطار تخلو من فطاحل الموسيقيين الذين أظهروا شخصية دولهم الموسيقية، بل ظهر الطابع اللبناني من خلال ألحان الرحباني وغناء فيروز، ثم بروز الصوت الجبلي من خلال أداء وديع الصافي، ثم صباح فخري الذي مثل الأسلوب السوري في الغناء، ثم الغناء العراقي الذي انفرد بغناء ما يسمى المقام العراقي، إلا أن المغرب العربي بشكل عام ظل منفرداً في طابعه الذي تمثل فيها يسمى بـ(النوبة)[٣٧] مع تقليد بعض المطربين لنوعية الموسيقى المصرية.

بهذا المختصر، والذي يوضح أنواع الفنون الموسيقية في الوطن العربي، نستطيع أن نتبين القومية في موسيقى كل دولة من دول العالم العربي، وعلى ذلك استمرت تلك الموسيقات تتردد بتشكيلاتها دون تدخل من قبل الموسيقيين في محاولة لإظهار ما يمثل الأمة العربية بكاملها من موسيقى بشكل عام، ذلك مع العلم بأن مصر تحاول أن تجعل موسيقاها الممثل الوحيد للدول العربية، فهي وإن أسست فرقة الموسيقى العربية، وأطلقت ذلك المسمى على ما تؤديه هذه الفرقة، إلا ان ذلك يعني أن تلك الموسيقى تمثل الموسيقى المصرية الحديثة التي أسسها عبده الحامولي، وزاد عليها سيد درويش، ثم يأتي عبد الوهاب ليضع آخر لبنة في بناء الموسيقى المصرية، وهذه الموسيقى مع كونها ذات مستوى عال، إلا أنها لا تمثل العالم العربي من أقصاه إلى أقصاه، بل هي موسيقى مصرية القالب والصنعة، ولو أن معظم العالم العربي قد غنى من تلك القوالب، إلا أن أصلها يظل محتفظاً بمنبتها ما طال الزمن.

هل تذوب القومية في الموسيقى العربية؟

يطرح الكاتب هذا التساؤل.. هل بعد انتشار أجهزة الإعلام، وسهولة وسائل الاتصال، ستذوب الموسيقى في بوتقة القومية العربية؟ أم ستستمر القطرية في الموسيقى العربية؟ يرى الكاتب أنه مادامت هناك سمات شعبية تميز شعب عربي عن الآخر، ومنطقة عربية عن الأخرى فلابد أن ينعكس ذلك على الفنون بما فيها الموسيقى من حيث المقام والشعر وطريقة الأداء والتناول الآلي.

إن العالم العربي يتجه الآن إلى اتجاه قد يصل في نهايته إلى ما نستطيع أن نطلق عليه موسيقى عربية تمثل جميع الأقطار العربية، والحق يقال ان مصر بتاريخها القديم والحديث تمثل الأرض التي انطلق منها الفنان الحديث، وهذه حقيقة لا ينكرها أحد، خاصة عندما نعلم بأن الكثير من الفنانين العرب قد بدأت انطلاقتهم الفنية من مصر سواءً كان الفنان قديما أو حديثاً، ففي مرحلة ما قبل عبده الحامولي يذكر بعض مؤرخي الموسيقى في مصر أن رجلا من أهل حلب

اسمه شاكر افندي وفد إلى القطر المصري في المئة الأولى بعد الألف من هذا القرن، وكان فن الألحان فيه فنا مجهولا فنقل إليه جملة تواشيح وقدود وكانت هي البقية الباقية من التلاحين التي ورثها أهالي حلب عن الدولة العربية، ثم ها هي مصر في تاريخها الحديث تفتح ذراعيها لاستقبال العديد من مطربي سوريا ولبنان والجزائر والمغرب كي يمارسوا الفن الغنائي على أرضها بكل همة واقتدار، إلا أنهم تناولوا الغناء بالأسلوب المصري الذي يغلب عليه طابع الطقطوقة والمونولوج لحداثة ظهور تلك القوالب. واستمر الوضع على ما هو عليه إلى أن بدأت وسائل الأعلام المرئية والمسموعة تتطور لتجعل العالم كالقرية الصغيرة كما يقال، هنا ازداد الفنانون العرب قرباً من بعضهم، الأمر الذي أتاح الفرصة بشكل واسع لأن يستمعوا لفنون بعضهم، وأن يتذوق كل منهم أسلوب زميله في صياغة الجمل الموسيقية، حتى إننا نجد محاولة من بعض ملحني مصر، وخاصة في الفترة الأخيرة في تقليد فنون ليست لمصر معرفة بها في التاريخ الحديث، ولو أن تلك المحاولات باءت بالفشل، إلا أنها محاولات تستحق الذكر، حيث نشط أحد الملحنين ليتعامل مع إيقاع قالب الصوت الخليجي لتؤديه إحدى المطربات غير الخليجيات التي أدت ذلك اللون دون خبرة سابقة مما أظهر هذا اللحن بشكل مشوه أدى إلى فشله في النهاية، وهناك من الملحنين المصريين من صاغ ألحان لمطربين خليجيين، ثم اتجاه معظم صالات العرض الموسيقي في مصر إلى ترديد الأغاني الخليجية، مما يضع هذه الموسيقى موضع الاحتكاك الفعلي مع الفنان المصري، وعليه يمكنه أن يكتسب الخبرة الكافية في كيفية التعامل مع هذه الفنون، ونحن لسنا في عجلة من أمرنا، بل لابد من إعطاء الوقت الكافي والفرصة الكافية لمثل هذا التصور، بل لابد من تشجيع الموسيقيين لطرق هذا الاتجاه، فهذه المحاولات لم تكن وليدة اليوم فقط، بل إنها مستمرة بشكل متقطع منذ الستينيات من هذا القرن، فهناك تجارب عدة في هذا الاتجاه، ولو أنها محاولات فردية إلا أنها تصب في الاتجاه الصحيح، فعبد الوهاب قد حاول تقليد الأسلوب اللبناني في صياغة الجمل الموسيقية، وقد نجح في هذه المحاولة، ثم محاولة وزارة الإعلام الكويتية في استضافة موسيقيين مصريين وعراقيين وسوريين ولبنانيين لأداء الفنون الكويتية. تلك المحاولات وإن جرت بشكل متقطع وعلى مراحل ومواقع جغرافية على مستوى الوطن العربي، إلا أنها مع مرور الزمن ستتمخض عن لون ما، أو شكل ما يعبر عن الموسيقى التي تضم بين نغماتها الأسلوب الذي يمثل العالم العربي بشكل عام. ولكن يبقى سؤالنا قائماً، هل تذوب القومية في الموسيقى العربية؟ أو بالمعنى الأصح، هل ستختفي الموسيقى المصرية أو الخليجية أو الشامية أو المغربية لتظهر محلها موسيقى تمثل العالم العربي؟ سؤال من الصعب الإجابة عليه الآن، ولكن من المؤكد سيكون هناك شيء ما، وقد يكون بعد خمسين سنة من الآن أو مئة سنة، المهم أن تلك المحاولات لابد من استمرارها كي نصل لما نريد.

الموسيقى العربية إلى أين ؟

نحن الآن على مشارف القرن الواحد والعشرين، ومن المفيد أيضا أن نعرف أننا أمام عصر سريع المتغيرات، فما هو جديد اليوم يصبح قديماً بعد مضي أيام معدودة أو أشهر. إن الغرب يتحرك بسرعة صاروخية، ونحن نلهث وراءهم في محاولة استيعاب ما يطرحه الغرب من علوم حديثة، ولا غرابة في ذلك فالحضارة لهم، ومجاراة المستقبل الحضاري مطلوبة بشكل ملح، وإلا أصبحنا بشر القرون الوسطى بالنسبة للقرن الواحد والعشرين.

لقد نوهنا في مقدمة هذا المقال أننا أمام حالتين مهمتين في نهاية القرن العشرين، الحالة الأولى تنحصر في أن العالم اليوم أصبح كالقرية الصغيرة، نشاهد ونسمع ما يحدث في أقصى بقاع الأرض في التو والساعة، والحالة الثانية تنحصر في استيراد التكنولوجيا الحديثة متى ماتوفرت لنا فرصة اقتنائها، بغض النظر عن كون المستخدم لهذه التكنولوجيا مستعداً لاستيعاب هذا الجديد أم لا، المهم أن اقتني هذا الجديد مع محاولة الاستمرار في التأقلم مع هذا الجديد على شرط أن أخضعه لما يفيد الهدف من الاقتناء والمعرفة.

إن الموسيقى الأوروبية قامت بفضل الموسيقى العربية،[٣٨] وهذه حقيقة لا يختلف عليها اثنان، ثم أخضعت ما استعارته من الموسيقى العربية لما يتماشى وميولهم الغربية حيث طوروا تلك الاستعارة على مر العصور ليصلوا إلى ما وصلوا إليه الآن من تقدم. ثم يلتف الزمان لتستعير الموسيقى العربية من الموسيقى الغربية ما وصلوا إليه من تقدم، تكنولوجي ينحصر في الات موسيقية تعتمد على التيار الكهربائي كآلة الأورج على سبيل المثال، وهذه الآلة عندما دخلت العالم العربي قد دخلت بموسيقاها الغربية، واستمرت فترة غير قليلة إلى أن بدأ استخدامها الاستخدام الصحيح، وكانت بالنسبة للمستمع العربي لون جديد من الأصوات الموسيقية التي تطرق أذانه، إلا أنها غير مستحبة في بادىء الأمر، حيث استمرت المحاولات إلى فترة ظهور قصيدة (الأطلال) لأم كلثوم في منتصف الستينيات من هذا القرن تقريباً. هنا وجد المستمع العربي ميلا لسماع هذه الآلة، ولكن عن طريق موسيقى الأطلال التي مهدت الطريق لدخول هذه الآلة لباقي الفرق الموسيقية، وهنا أيضا لا نعني بأن هذه الآلة لم تدخل الموسيقى العربية إلا في موسيقى الأطلال، بل إن بداية استساغتها من قبل المستمع العربي لم تأت إلا بعد إبرازها كآلة موسيقية من خلال موسيقى الأطلال التي أثبتت أن لها من الإمكانيات الفنية ما يمكن إخضاعها للموسيقى العربية، أي أن صياغة الجملة الموسيقية تتطلب الأخذ بعين الاعتبار ناحيتين : الأولى صياغة الجملة الموسيقية التي تناسب صوت الآلة، والثانية التوقيت المناسب في سير اللحن أي في المقدمة مثلاً، أو في بداية الفواصل الموسيقية للكوبليهات. ثم تطور الأمر لهذه الآلة عندما شعر الغرب بأهميتها

عند العرب، فعمدوا إلى إضافة السلم العربي، أو ما هو معروف في الموسيقى العربية (بالسيكاه)، ولكن دون اعتبار لنوعية هذه السيكاه التي تختلف في مسموعها من عربي لآخر كاختلاف اللهجات لدى الدولة العربية. ثم زيد على ذلك بإضافة بعض الإيقاعات العربية الدارجة مثل المصمودي والزفة، وما إلى ذلك من إيقاعات خفيفة، ثم تطور الأمر ليضاف (الميدول)، وهو عبارة عن أصوات إضافية يستخرج منها أصوات الآلات الموسيقية الأخرى مثل: الكمان والشيللو والعود...الخ، أي أن بالإمكان سماع صوت العود من خلال عزف الأورج. ثم تطور الأمر ليصل إلى مرحلة تخزين الأصوات الطبيعية عن طريق مايعرف بـ (سمبلار)، وهي مرحلة تعتبر متقدمة جداً في اختراع الآلات الموسيقية، حيث من الممكن إضافة الأصوات الطبيعية، ثم إعادة عزفها عند الاحتياج. وهذا يجرنا إلى الحديث عن الموسيقى والكمبيوتر، فهناك الكثير من البرامج الموسيقية التي تعمل تحت نظام (الوندوز)، إلا أن أحدثها من ناحية توافر الإمكانيات الموسيقية برنامج (إنكور) وبرنامج (كوبيس) وهذه البرامج من ناحية كيفية الاستخدام توفر الكثير من الإمكانيات الموسيقية والهندسية المتعلقة بهندسة الصوت والتسجيل، إلا أن استخدامها كبرامج موسيقية تتطلب الحذر في التعامل، فهي عبارة عن مسرح يعتليه أوركسترا كاملة العدد والعدة، ثم بجانب ذلك المسرح استوديو لتسجيل ما يقدمه الأوركسترا من أعمال موسيقية مختلفة، ودور المتعامل مع هذه البرامج يشكل المؤلف الموسيقي والقائد للأوركسترا والعازف في الوقت نفسه، وأخيرا مهندس الصوت الذي يقوم بتسجيل العمل. ولنا أن نتصور أن شخصاً واحداً يمكنه القيام بتلك الأدوار، هنا مكمن الخطر، فمن المعقول أن أكون عازفاً لآلة ما، ولكن من المستحيل أن أتعامل مع باقي الآلات بنفس القوة، ثم إن إخراج العمل النهائي على يد المايسترو يتطلب تخصصا دقيقا جداً، علاوة على أن هندسة الصوت تتطلب مهندساً متخصصاً في هذا المجال. إذن ما فائدة هذه البرامج من الناحية الموسيقية؟ وما الجديد الذي من الممكن إضافته للموسيقى بشكل عام؟ هنا نقول إن هذه البرامج وجدت لتكون حقل تجارب للأعمال الموسيقية، وليس لتنفيذ الأعمال، أي أن يقوم المتعامل مع هذه البرامج بكتابة العمل الموسيقي كنوتة تقرأ من قبل الموسيقيين، ثم يعطي أمر سماع العمل من قبل جهاز الكمبيوتر الذي يترجم الكتابة الموسيقية إلى أصوات موسيقية حسب رغبة المتعامل من ناحية نوع الآلة الموسيقية، هنا يظهر العمل الموسيقي بشكل كامل، وعليه يمكن التصرف في هذا العمل من ناحية الإضافة أو الحذف أو التعديل حتى يصل العمل إلى مراحله النهائية المقنعة للمؤلف الموسيقي، فللمؤلف الموسيقي حرية التصرف في اللحن كيفما شاء، فقد يكون في اللحن خطأ ما لم ينتبه له المؤلف، أو أن يكون جزء من هذا اللحن مخصصاً لأداء آلة معينة، ولكن عند السماع يكتشف المؤلف أن هذه الآلة غير مناسبة لهذا الجزء فيقوم بتغيير نوع الآلة حتى يصل إلى ما يقنع، خلاصة القول إن البرامج الموسيقية تجعل العمل الموسيقي أمام

المتعامل كالعجينة الطرية التي يمكن تشكيلها حسب الرغبة، وفي النهاية يتم إعطاء الكمبيوتر أمر طباعة العمل ليخرج على شكل ورق مطبوع بشكل نوتة موسيقية، هنا يمكن أخذ هذه النوتة لتقوم الفرق الموسيقية بتنفيذ العمل، ثم تسجيله بنظام الكمبيوتر الذي يتلقى عزف الفرقة الموسيقية بشكل احاسيس بشرية علماً بأن معظم البرامج الموسيقية مجهزة بأوامر تقلد أداء الأحاسيس البشرية، ولكن التقليد يبقى تقليداً آليا مهما تقدم العلم بهذا الصدد، وشركات إنتاج هذه البرامج في الغرب تحاول التغلب على هذه الناحية، إلا انهم أمام إعجاز إلهي يقصر البشر عن تقليده، فهذه العملية تشبه في تنفيذها الرجل الآلي الذي اخترعه الغرب، فهو يتحدث ولكن حديثه يبقى حديث الآلي على وتيرة واحدة، ويخلو من التعبير الآدمي. أما عملية تسجيل العمل الموسيقي بطريقة التكنولوجيا الحديثة، فإنها تأخذ عدة خطوات لتصل إلى النتيجة المرجوة، بينما يتم التسجيل بالأسلوب القديم بخطوتين فقط: الأولى عمل تدريبات كافية من قبل الفرقة الموسيقية قد تطول مدتها أو تقصر حسب نوعية العمل، على ان تكون هذه التدريبات بوجود المغني والملحن، ثم ينتقل العمل للخطوة الثانية التي يتم فيها التسجيل. أما الأسلوب الحديث في التسجيل، فقد تغير بسبب وجود أجهزة تسجيل حديثة يدخل في بعضها أنظمة الكمبيوتر مثل نظام CLAB أو CUBASE، أما من حيث التسجيل بواسطة أجهزة التسجيل دون استخدام الكمبيوتر، فإن التعامل في معظم الاستديوهات مع أجهزة تعتمد على النوع الذي يحوي نظام(٢٤) تراك، مما أفقد الموسيقى في هذا النظام التواصل الحسي والروحي فيما بين العازفين ببعضهم من ناحية، ومن ناحية أخرى فقدان هذا التواصل الحسي والروحي فيما بين العازفين بشكل عام والمغني، وذلك أن عملية التسجيل بهذه الأجهزة الحديثة تتم بشكل متقطع دون اندماج عناصر الفرقة الموسيقية وتواجدهم بشكل كامل مع المغني والملحن لعمل التدريبات الكافية، حيث نجد التسجيل يتم بشكل مراحل تعتمد على نوعية العمل نفسه، أي أن يبدأ التسجيل أولاً بتحديد سرعة ونوعية الايقاع الذي سيستمر عليه العمل إلى النهاية، وهنا ليس المقصود بمصطلح الايقاع تلك الإيقاعات المعروفة لدى الموسيقيين مثل إيقاع المصمودي في مصر، أو إيقاع الصوت في منطقة الخليج العربي، بل هو إيقاع يحدد من خلاله سرعة العمل ونوعية تفعيلات اللحن الايقاعية ليلتزم بها جميع العازفين والمغني، وهذا الايقاع يعتمد على جهاز كهربائي يطلق عليه اسم RETHEM BOX حيث يعطي الضغوط الأساسية لأي لحن فقط. ثم يتلو عملية تحديد الإيقاع، المباشرة في تسجيل عمل الآلات الموسيقية التي تستهل بعمل مجموعة الوتريات مثل آلة الكمان، ثم آلة الشيللو ثم الكنتر باص، على أن تتم عملية التسجيل لتلك الآلات بشكل منفرد، وليست مجتمعة في آن واحد، ذلك مع الأخذ بعين الاعتبار أن كل آلة يعين لها خط أو تراك من الأربعة وعشرين، ونادرا ماتجتمع آلتين أو أكثر في تراك واحد، وعلى ذلك يتم تسجيل باقي الآلات الموسيقية تباعاً، وحسب

نوعية العمل الفني، وما يتطلبه من آلات منفردة (صولو) أو إيقاع، وأخيراً تتم عملية تركيب صوت المغني على تراك منفصل عن باقي الآلات ليظهر لنا العمل بشكله النهائي.

هذا التفكك في عملية التسجيل، أو هذه الميكنة في التسجيل أفقدت العمل الفني عنصراً هاماً من عناصر الخلق الفني، وهو العنصر الروحي الذي يخلقه تفاعل عناصر الفرقة الموسيقية ببعضهم، ثم تفاعل المغني مع تلك العناصر لتظهر لنا بالتالي روحية وشخصية ذلك العمل. لذلك نجد أن الأعمال الموسيقية التي يتم تسجيلها بالنظام القديم تختلف من حيث طابع النكهة والشخصية التي تبين من خلالها روحية العمل، لدرجة أننا نستطيع أن نتعرف على الشخص الذي قاد هذه الفرقة أثناء عمل التدريبات بمجرد سماع العمل الفني، وذلك من خلال النكهة التي يتركها أسلوبه في تنفيذ العمل.

ولا يخفى علينا الناحية الاقتصادية في عملية التسجيل بالنظام الحديث لما لها من الأهمية بالنسبة للمنتج، وذلك أن هذا النظام يوفر مبالغ مالية تشكل العنصر الأهم بالنسبة للمنتج، حيث نجد التوفير ينحصر في اختيار نوعية الآلات التي يعتمد عليها في تنفيذ العمل، فمثلاً عند الاعتماد على آلة الكمان، يعين عازفين أو أربعة، ثم تتم عملية التسجيل لمرة واحدة على خط من خطوط التركات الأربعة والعشرين، ثم يأتي دور مهندس التسجيل ليقوم بعملية النسخ على خط إضافي لتصبح أعداد الكمان ثمان آلات ثم تنسخ مرة أخرى لتصبح ست عشرة آلة كمان، ثم ينتقل لباقي الآلات لتنسخ بطريقة نسخ آلة الكمان، وهكذا تتم عملية التسجيل لتصبح أعداد الآلات مضاعفة سمعياً، ولكن فعلياً هي أعداد قليلة من الآلات الموسيقية، ذلك مع اعتبار أن تلك الأعداد من الآلات تشكل إحساساً، وروحية واحدة مفككة الترابط الحسي، لذلك نجد العمل الفني عند الاستماع إليه جامد الأحاسيس البشرية، والتي غلفت بالعمل الميكانيكي الهندسي أكثر من العمل الموسيقي الفني.

إن الإنسان العادي في المرحلة الأولى لاستقباله الجديد من العلم الحديث، لا يكون على استعداد لاستيعاب ذلك الجديد، ومن خلال التجارب الأولية لكيفية استخدام ذلك الجديد يتذبذب في تقبله أو رفضه، ويستمر في هذا التذبذب إلى أن يتمكن من استخدام ذلك الجديد بالشكل المقنع. ففي تاريخنا الحديث، أو عند مرحلة اختراع الميكروفون، رفض بعض مطربي تلك الفترة استخدامه، حيث اعتبره مهانة لفنهم ومقدرتهم الصوتية، ففي السابق كان المطرب يغني معتمداً على قوة حنجرته التي كانت تصل لسماع المئات من المستمعين دون ميكروفون، وعلى ذلك نجد المطرب لا يصل إلى إقناع مستمعيه إلا إذا كان ذا مقدرة صوتية فريدة. ومما يروى عن أم كلثوم أن إحدى محطات الإذاعة الأهلية في أواخر العشرينيات وضعت أمامها في مسرح الأزبكية

ميكروفونا لينقل صوتها لمستمعي تلك الإذاعة، فغضبت أم كلثوم وطوحت بهذه الآلة الدخيلة بعيداً عن خشبة المسرح[٣٩]. مما يؤكد أن أم كلثوم تنظر لهذه الآلة على أنها مهانة لمقدرتها الصوتية. كذلك الاستخدام الأولي لعملية التسجيل بواسطة الاسطوانات الحجرية، ففي هذا النظام تكون الأصوات المسجلة قديماً أصواتاً غير طبيعية. لذا نجد في إحدى أغاني عبد الوهاب أن مهندس التسجيل اضطر إلى الإسراع في دوران الاسطوانة التي يتم التسجيل بواسطتها ليعطي مجال الانتهاء من الأغنية قبل نهاية الاسطوانة. مما أظهر صوت عبد الوهاب بطبقة عالية تختلف عن طبقته الأساسية، وهذا التصرف من الناحية الموسيقية لا يجوز، ولكن لبدائية العمل في هذا النظام تذلل جميع الصعاب من أجل إنجاح الاكتشاف الجديد، بغض النظر عن إيجابيته أو سلبيته، ولو رفض هذا الاكتشاف في بداية ظهوره، لما توصلنا الآن لما يعرف باسطوانة الليزر، وأساليب التسجيل الحديثة.

إن الزمن يتطور، ولن يقف عند حد معين، ولكن المطلوب هو إفساح المجال كي نستوعب تطورات الزمن، ومايحمله لنا من اكتشافات حديثة قد تكون اليوم غريبة علينا، ولكن مع المعايشة لهذا الجديد، ومحاولاتنا في معرفة كيفية التعامل معه سننجح في استخدامه الاستخدام الصحيح، فقط علينا بالمحاولة.

إن اختراعات الغرب من آلات موسيقية وغيرها لا يتم تصديرها إلى الخارج إلا بعد هضمها واستيعابها بشكل كامل لدى شعوبهم، وعلى ذلك تظل بعض الاختراعات الموسيقية تتأرجح بين القبول والرفض من قبل المجتمع الغربي، ففي الموسيقى الإلكترونية، أو ما يعرف لديهم بموسيقى (الكونكريتية)، وهي موسيقى ظهرت في الغرب في العشرينيات أو الثلاثينيات من هذا القرن، حيث استعانوا بأصوات الطبيعة، وأصوات الحياة اليومية بعد أن تمر بعملية توليف بواسطة أجهزة التسجيل الكهربائية لتخرج لنا موسيقى من نوع آخر غير الموسيقى التي اعتدنا سماعها، إلا أن المستمع الغربي ظل يرفض هذه الموسيقى منذ ذلك الوقت، وغير قادر على استيعابها[٤٠]، ولكن المحاولات مستمرة في تحسين نوعية تلك الموسيقى، وسيأتي الوقت الذي يكون لهذه الموسيقى جمهورها.

تلك هي آخر الإنجازات الموسيقية في القرن العشرين، ولكن أين نحن من هذه الإنجازات؟ وكيف الاستفادة منها؟ مع الأخذ بعين الاعتبار أننا إن لم نتعامل مع هذه الاختراعات، فسنكون متخلفين عن ركب حضارة القرن الواحد والعشرين.

حقيقة الأمر إن معطيات هذا القرن تعطي مؤشرات قوية حول أهمية المسايرة لما هو جديد. فهذه الاختراعات وإن لم نتعامل معها بالشكل الصحيح، إلا أن المحاولات من قبل البعض تشكل

أهمية في طريق المعرفة لكيفية الاستخدام الصحيح لما يطرح من اختراعات جديدة، حيث نوهنا فيما سبق أن أي جديد يطرح تكون له سلبيات قبل الإيجابيات، وهذا يعود لمحاولات الإنسان في استيعاب ما هو جديد، ثم إن طبيعة البشر التي تناضل من أجل الإبقاء على القديم مهما كان نوعه تشكل الدافع القوي لإنجاح المحاولات التي يقوم البعض بها إلا أن الأمر لا يخلو من الإخفاقات في بادىء الأمر، ولكن مع استمرار المحاولات في فهم واستيعاب الجديد حتماً يصل الإنسان لما يريد، وإلا بقينا جامدين في تعاملنا مع معطيات الزمن الذي يحتم علينا مسايرة الحضارة القائمة والآتية.

إن الموسيقى العربية بشكل عام إن لم تساير تلك المعطيات، فإننا سنجد أنفسنا في نهاية الركب، ولكن انطلاقة الموسيقى العربية الحديثة مستعينة ببعض ما أنتجه الغرب لا تشكل خطراً على مستقبل هذه الموسيقى، بل قد تزيدها إمكانيات وآفاق لم تكن في يوم من الأيام متوفرة لها، وعليه لابد من مسايرة الوضع بغض النظر عن صحة الاستخدام أو خطئه، فقط علينا بالتجربة، ومواصلة التجريب مع المحافظة على أصول موسيقانا.

الهوامش

(١) إكرام مطر: التعليم الذاتي وإعداد معلم التربية الموسيقية. بحث منشور بالمؤتمر العلمي الرابع حول التربية الموسيقية والمجتمع. كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان. القاهرة. ١٩٩٦م.
(٢) محمد كامل الخلعي: الموسيقى الشرقية. مطبعة التقدم. الطبعة الأولى. القاهرة ١٣٢٢ هـ . ص ١٤٢.
(٣) محمود أحمد الحفني: محيط الفنون(٢) الموسيقى. دار المعارف. مصر. ص ٨٦.
(٤) محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية. سلسلة الكتب الثقافية. مطبعة السنة المحمدية. القاهرة. ١٩٧٩م ص ٢٥.
(٥) محمد شفيق غربال: الموسوعة العربية الميسرة. دار الشعب. طبعة ١٩٦٥م ص ١٣٥.
(٦) الموشح: تذوق الموسيقى العربية: المرجع السابق. ص ٣٣.
(٧) القصيدة: المرجع السابق. ص ١٣.
(٨) كمال النجمي: محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام. مطابع أوراق للنشر والإعلان. القاهرة د.ت. ص ١١٠ .
(٩) محمد بوذينة: الموسوعة الموسيقية. الطبعة الصناعية الشرقية. الطبعة الأولى. ١٩٩١م. تونس. ص ٨٣.
(١٠) تذوق الموسيقى العربية. المرجع السابق. ص ٤٧.
(١١) المرجع السابق . ص ٤٩.
(١٢) المرجع السابق. ص ٤٨.
(١٣) الموسوعة الموسيقية. مرجع سابق. ص ١١١.
(١٤) تذوق الموسيقى العربية: مرجع سابق. ص ٤٩.
(١٥) محيط الفنون (٢) الموسيقى: مرجع سابق. ص ٨٦.
(١٦) محمد علي حماد: سيد درويش حياة ونغم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. مصر. ١٩٧٠م ص ١٣٩.
(١٧) كمال النجمي: محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام ص ٤١.
(١٨) محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام: المرجع السابق. ص ٤١.
(١٩) تذوق الموسيقى العربية: مرجع سابق. ص ٣٧.
(٢٠) تذوق الموسيقى العربية : مرجع سابق. ص ٣٨.
(٢١) محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام: مرجع سابق. ص ٩٧.
(٢٢) محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام: مرجع سابق. ص ١٠٦.
(٢٣) محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام: مرجع سابق. ص ١١٣.
(٢٤) يوسف دوخي: الأغاني الكويتية. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. الطبعة الأولى. قطر. ١٩٨٤م. ص ٤٦-٤٧.
(٢٥) الأغاني الكويتية المرجع السابق. ص ٤٨.
(٢٦) المرجع السابق. ص ٤٥.
(٢٧) المرجع السابق. ص ٧٨.
(٢٨) المرجع السابق. ص ١٠٦.
(٢٩) المرجع السابق. ص ١٢٧.
(٣٠) المرجع السابق. ص ١٦٣.
(٣١) المرجع السابق. ص ٢٧٦.
(٣٢) المرجع السابق. ص ٣٩١.
(٣٣) سيف مرزوق الشملان: الغوص على اللؤلؤ في الكويت. مطبعة حكومة الكويت. ١٩٧٨م . ص ٢٥.
(٣٤) محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربي. القاهرة. الطبعة الفنية الحديثة. دار الكتب. ١٩٧١م. ص ٤٩.
(٣٥) محمود أحمد الحفني: الموسيقى العربية وأعلامها من الجاهلية إلى الأندلس. د.ت. ص ٣٥.
(٣٦) فليب حتي وآخرون: تاريخ العرب «مطول». دار الكاشف للنشر والطباعة والتوزيع. الطبعة الرابعة. ١٩٦٥م الجزء الثاني. ص ٥٨٠.
(٣٧) عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية. عالم المعرفة. مطابع الرسالة. الكويت. ١٩٨٣م. ص ٨٥-٨٧.
(٣٨) عباس الجراري: عالم الفكر: أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع. العدد الثاني عشر. ١٩٨١م. مطبعة حكومة الكويت. ص ٢٠.
(٣٩) محمد عبد الوهاب مطرب المئة عام: مرجع سابق. ص ١٥٥.
(٤٠) علي الشوك: الموسيقى الإلكترونية. منشورات وزارة الثقافة والفنون. الجمهورية العراقية. ١٩٧٨م. ص ٢.

المراجع

(١) أحمد أبو زيد وآخرون : دراسات في الفلكلور. مطبعة دار نشر الثقافة. مصر. ١٩٧٢م.

(٢) أحمد أمين: ظهر الإسلام. دار الكتاب العربي. الطبعة الخامسة. بيروت. لبنان.

(٣) إكرام مطر: التعليم الذاتي وإعداد معلم التربية الموسيقية : بحث منشور بالمؤتمر العلمي الرابع حول التربية الموسيقية والمجتمع. كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان. القاهرة. ١٩٩٦م.

(٤) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية. ترجمة سمحة الخولي. محمد جمال عبد الرحيم. دار المعرفة. ١٩٧٠م.

(٥) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية. دار الهلال. مصر. ١٩٨٥م. الجزء الثاني.

(٦) حسين فوزي وآخرون: محيط الفنون: ٢ الموسيقى: الموسيقى الأوروبية من اليونان حتى القرن السادس عشر. دار المعارف. مصر.

(٧) سيف مرزوق الشملان: الغوص على اللؤلؤ في الكويت. مطبعة حكومة الكويت. ١٩٧٨م.

(٨) عباس الجراري: عالم الفكر: أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع. العدد الثاني عشر. ١٨٩١م. مطبعة حكومة الكويت.

(٩) علي الشوك: الموسيقى الإلكترونية. منشورات وزارة الثقافة والفنون. الجمهورية العراقية. ١٩٧٨م.

(١٠) عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية. عالم المعرفة. مطابع الرسالة. الكويت سنة ١٨٩١م.

(١١) فليب حتي وآخرون: تاريخ العرب «مطول». دار الكاشف للنشر والطباعة والتوزيع. الطبعة الرابعة. ١٩٦٥م. الجزء الثاني.

(١٢) قسطنطي زرق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي. المطبعة المصرية. مصر.

(١٣) كمال النجمي: محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام. مطابع أوراق للنشر والإعلان. القاهرة. د.ت.

(١٤) كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية. ترجمة سمحة الخولي. مراجعة وتقديم حسين فوزي. دار النهضة العربية. القاهرة. ١٩٦٤م.

(١٥) محمد علي حماد: سيد درويش حياة ونغم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. مصر. ١٩٧٠م.

(١٦) محمد فريد بك المحامي: تاريخ الدولة العلية العثمانية. دار الجيل. بيروت. ١٩٧٧م.

(١٧) محمد كامل الخلعي: الموسيقى الشرقية. مطبعة التقدم. الطبعة الأولى. القاهرة ١٣٢٢هـ.

(١٨) محمود أحمد الحفني: أثر العرب والإسلام في النهضة العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٧م.

(١٩) محمود أحمد الحفني: أعلام العرب(٤٥) : زرياب أبو الحسن علي بن نافع موسيقار الأندلس. الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(٢٠) محمود أحمد الحفني: سلسلة أعلام العرب: سيد درويش. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. مصر. د.ت.

(٢١) محمود أحمد الحفني: محيط الفنون. دار المعارف. مصر. د.ت.

(٢٢) محمود أحمد الحفني: الموسيقى العربية وأعلامها من الجاهلية إلى الأندلس. سلسلة التاريخ الموسيقى. القاهرة. ١٩٥١م.

(٢٣) محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية. مطبعة السنة المحمدية. مصر. ١٩٧٦م.

(٢٤) مصطفى الشكعة: معالم الحضارة الإسلامية. دار الملايين. ط ٤. ١٩٨٢م. بيروت.

(٢٥) هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي. ترجمة جرجيس فتح الله المحامي. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان.

(٢٦) هوجو لايختنتريت: الموسيقى والحضارة. ترجمة أحمد حمدي محمود. الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(٢٧) ول وايريل ديورانت: قصة الحضارة. ترجمة زكي نجيب محمود. مطابع الدجوى. ١٩٧٦م.

(٢٨) يوسف دوخي: الأغاني الكويتية. مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. قطر. ١٩٨٤م.

(٢٩) يوسف عبد القادر الرشيد: أثر الموسيقى العربية في الموسيقى الغربية. ١٩٩٤م.

معاجم وقواميس

(١) ابن منظور: لسان العرب. تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين. دار المعارف. القاهرة.

(٢) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي. وزارة الثقافة. المركز الثقافي القومي. دار الأوبرا المصرية. ١٩٩٢م.

(٣) حمد محمد السعيدان: الموسوعة الكويتية المختصرة. وكالة المطبوعات. الكويت. ١٩٨١م.

(٤) حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقى العربية. دار الحرية للطباعة. بغداد. ١٩٧٧م.

(٥) محمد بوذينة: الموسوعة الموسيقية. المطبعة الصناعية الشرقية. الطبعة الأولى. ١٩٩١م. تونس.

(٦) محمد شفيق غربال وآخرون: الموسوعة العربية الميسرة. دار الشعب. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. ١٩٦٥م.

آفاق نقدية

- المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية
- عصاب النص : «مبحث بسيكولوجي لعوالم رواية حين تركنا الجسر»

المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية

بحث في إشكالية القمع التربوي

د. علي وطفة*

مقدمة

يرتسم جدل القمع والهوية والاغتراب في قلب الثقافات العالمية المعاصرة. وتتحول ثلاثية هذا الجدل إلى ظاهرة اجتماعية ثقافية تضرب جذورها في عمق الحياة الاجتماعية للشعوب الإنسانية المعاصرة. ولا تشكل الحياة الاجتماعية في البلدان العربية استثناء يتجاوز حدود هذه الظاهرة التي تسجل حضورها الشامل في الثقافة العربية المعاصرة. فالإنسان العربي يولد اليوم في أجواء التسلط والإكراه، وينمو في مؤسسات التغريب، وينتهي إلى زنزانات الخوف، وشروط الحياة التي تحيط بالإنسان العربي تشكل مصدر تهديد ينال من حقيقة وجوده الإنساني، ويشل لديه طاقة الفعل والحضور والإبداع.

تبدأ رحلة اغتراب الشخصية العربية، من القهر التربوي في العائلة، إلى القمع المعرفي في المدرسة، وتنتهي إلى الإرهاب الاجتماعي في داخل المؤسسات. وفي هذه الدراما المأساوية يعيش الإنسان العربي دوامات القهر والهزيمة والاعتباط.

---

* كلية التربية - جامعة الكويت.

يعاني الإنسان العربي اليوم - وحاله لا يختلف كثيرا عن حال الإنسان في البلدان النامية - منظومة مخاوف بالغة التنوع، فهو يواجه الخوف من الاستعمار والصهيونية وإسرائيل، والخوف من الحرب الطائفية، والتعصب الديني، والخوف من القهر، والخوف من الحرب الأهلية، والخوف من التعسف الاجتماعي في الوظيفة والعمل، والخوف من السلطة وأجهزة الأمن، والخوف من المرض والشيخوخة، وأخيراً الخوف من التمييز العنصري، وهكذا فهناك نسق من المخاوف التي تحيق بالوجود، وفي أصل كل خوف يكمن غول القهر والقمع والإكراه والتعذيب، وفي نسق هذه المخاوف جميعها يتشكل الإنسان المقموع المقهور بكل ماتنطوي عليه هذه الكلمات من دلالات ومعاني.

اللغة مراة الواقع، وفي غناها يكمن غنى الواقع، وهي تجسد في فيض مفرداتها ما يفيض به هذا الواقع. ومن هذا المنطلق يلاحظ الدارسون أن اللغة في القطب المتجمد الشمالي، وفي لغة قبائل الإسكيمو تحديدا، غنية بمفردات الثلج فهناك مئات من الكلمات التي تصف الثلج وذراته وحباته وصفا دقيقا بالغ الأهمية والإثارة، ولا يوجد لمثل هذا الغنى في المفردات التي تصف الثلج وتجلياته مثيل في اللغات الأخرى، ولا يوجد لأغلب هذه الكلمات مقابل في اللغات الأخرى. ويعبر هذا الغنى في نهاية المطاف عن الغنى في واقع الحياة الثلجية في منطقة القطب الثلجي. ويماثل هذا في اللغة العربية وصف الصحراء والسيف في الماضي، ووصف الإكراه أو القمع في الحاضر، لأنه يمثل بيئة الوجود العربي وخصوصيته. وإذا كان عصر الصحراء والسيف قد ولى فإن الذاكرة العربية التاريخية مشحونة إلى حد كبير بالمفردات التي تصف القمع والإكراه والإرهاب والتخويف والبطش والعنف والاضطهاد والظلم والقهر، وهي مفردات تفيض على اللسان بغزارة وتدفق يفوق في اندفاعاته أغلب المفردات والكلمات شيوعا واستخداما، وهذا يعني أن في اللغة العربية اليوم ما يعكس هذا الواقع المرير الذي يحيط الإنسان العربي، ويحاصره بكل مظاهر العنف والفوضى والاعتباط.

يشكل الاغتراب ظاهرة اجتماعية تدخل في نسيج الحياة الثقافية الاجتماعية العربية، وتترامى أبعاد هذه الظاهرة في كل مناحي الوجود الاجتماعي والثقافي، وهي تأتي نتاجا لإكراهات شتى تتمثل في القمع التاريخي والسياسي والأخلاقي والتربوي والاقتصادي. والاغتراب ليس نتيجة فحسب، بل هو نتيجة وسبب في آن واحد وذلك لأن ممارسة القمع والإرهاب ظاهرة اغترابية في حد ذاتها. وعلى هذه الصورة يكمن الاغتراب في أصل العنف، ويكمن العنف في أصل الاغتراب، وتتداخل الظاهرتان في كينونة واحدة يتعانق فيها السبب بالنتيجة والشكل بالمضمون. وينبني على

ذلك أن تكون الشخصية الاغترابية شخصية قمعية، والشخصية القمعية شخصية اغترابية في الآن الواحد. فالأب المقموع المستلب يمارس إكراهاته في أسرته، ويمارس عدوانه التربوي على الوجود الإنساني لأطفاله، والمرؤوس المضطهد اغترابي يمارس القمع على من هو دونه في سلم التراتب، وهكذا تتبدى الثقافة القمعية الاغترابية في كيان واحد أو صورة واحدة، فالإنسان في ثقافة القمع والاستلاب يكون في الوقت الواحد: مستلبا وساليا، قاهرا ومقهورا، غالبا ومغلوبا، آمراً ومأمورا، مغتَربا ومغرِّبا. وهنا تتجسد وحدة القمع والاغتراب في كينونة واحدة لا تنفصل عراها في الشخصية المهزومة.

إن معالجة قضية الاغتراب والقمع مسألة تتعدى حدود الباحث الواحد والبحث الواحد، فالمسألة تتسم بطابع الشمول، وتسجل حضورها في مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والعلمية المختلفة. وإذا كان بحث مثل هذه القضية الشاملة يتجاوز إمكانياتنا، فإن مقالتنا هذه تتصدى لبحث ظلال الجانب التربوي لجدل القمع والشخصية والاغتراب. وهكذا يتحدد سعينا في الكشف عن بعض ملامح القهر التربوي، أو القمع التربوي الكامن في أصل وضعية الاغتراب الإنساني في الشخصية العربية.

ففي عمق الجدل الشامل بين الإنسان والاغتراب تبرز التنشئة الاجتماعيةLa Socialisation حاضنا ثقافيا يتشكل فيه الإنسان، وينمو على صورة المعايير الثقافية التربوية التي تحددها الثقافة عينها. وفي أسلوب التنشئة الاجتماعية وأنماطها المختلفة تبرز واحدة من أهم القضايا الأساسية للوجود الإنساني، والتي تتعلق ببناء جوهر الإنسان الداخلي. فالشخصية تشكيل ثقافي تربوي تتحدد طبيعته بطبيعة الحاضن الثقافي الذي نشأ في ظلاله، وهذا يعني أن طبيعة الشخصية الإنسانية مرهونة إلى حد كبير بطبيعة ومستوى تطور أسلوب التنشئة الاجتماعية من حيث هو القالب الثقافي، الذي يهب الإنسان خصائص إنسانيته.

وهذا كله يعني أن مرونة الحاضن الثقافي، ومدى قدرته على التكيف وفقا لمعطيات الطبيعة الإنسانية الفردية، والتوافق مع متطلباتها، تشكل الشرط الموضوعي لنشأة الشخصية الإنسانية وتطورها، ومدى قدرتها على الحضور والتماسك والإبداع.

ولا غرو اليوم أن يلجأ علماء النفس والتربية إلى أسلوب التنشئة الاجتماعية السائدة في بعض المجتمعات الإنسانية لتفسير بعض الأحداث التاريخية الاغترابية. ويطيب لنا في هذا المقام أن نسرد واقعة تاريخية هامة تبين لنا إلى أي حد تكمن أهمية التنشئة الاجتماعية في بناء الإنسان، وتحقيق تكامله النفسي والاجتماعي، أو في سحق وجوده ودفعه إلى دائرة الاغتراب.

في نيسان من عام ١٩٤٥م، في أثناء الحرب العالمية الثانية، هاجمت الأساطيل الأمريكية جزيرة أو كيناوا التي تسيطر عليها القوات اليابانية، وبدأت تقصف الجزيرة بأطنان من القنابل ونيران المدفعية والطيران لمدة ثلاثة أشهر دون توقف، استطاعت خلالها أن تذوب الصخور والكهوف والمغاور، التي كانت الملجأ الوحيد للجنود اليابانيين والسكان الأصليين للجزيرة، وفيما بعد دخلت القوات الأمريكية واحتلت الجزيرة، وألقت القبض على من بقي على قيد الحياة من الجنود اليابانيين والسكان الأصليين. وقد لاحظ علماء النفس أن الجنود اليابانيين الأسرى (وهم من الكوماندوس الذي تم اختياره وتدريبه بعناية فائقة على خوض المعارك) كانوا يعانون من اضطرابات وأمراض نفسية بالغة الخطورة، وكانت دهشة علماء النفس كبيرة جدا عندما لاحظوا بالمقابل أن هذه الاضطرابات كانت متدنية جدا عند السكان الأصليين. ومن أجل تفسير هذه الظاهرة ومعرفة أسباب التباين بين طرفي المعادلة، أجريت أبحاث نفسية وأتنولوجية، تبين بمقتضاها للعلماء أن سبب انخفاض درجة الاضطرابات النفسية عند السكان الأصليين للجزيرة ناجم عن أسلوب التنشئة الاجتماعية لسكان الجزيرة الأصليين: أسلوب التنشئة في الجزيرة - كما تبين - يغدق على الطفل حبا بلا حدود، ويمنحه حرية واسعة جدا، ولا سيما أثناء الرضاعة، وتسامحا كبيرا فيما يتعلق باللعب، وضبط الإخراج، ويترك حتى يسير على قدميه دون إكراه. فالتنشئة الاجتماعية السائدة في الجزيرة تنشئة تنتفي فيها كل أشكال الإكراه والعنف والتوتر. وقد أرجع العلماء مستوى الصحة النفسية العالية جدا لسكان الجزيرة الأصليين، وقدرتهم على مواجهة الرعب والخوف ولحظات الجحيم، إلى أسلوب التنشئة الاجتماعية الذي منحهم طاقة هائلة في مواجهة الصعاب، وتحديات الوجود بثبات جاش وقوة، وذلك بدرجة أكبر من الجنود اليابانيين الذين أعدوا لويلات الحرب ومواجهة الجحيم(١).

فالسمات الشخصية كالثقة بالنفس، واللامبالاة، والاتكالية، والقدرة على الإنجاز، والشعور بالنقص، أو تأكيد الذات، والفردية، والميل للتعاون، وغيرها من السمات الشخصية تعود إلى درجة الشدة أو الحرية المستخدمة في أسلوب التنشئة الاجتماعية السائدة في مجتمع ما.

في مفهوم الشخصية

يشتق مفهوم الشخصية Pérsonnalte من الكلمة اليونانية Persona، والتي تعني في الأصل قناعا، وليس من السهل أبدا أن نقع على تعريف جامع مانع لهذا المفهوم، إذ يحصي جوردن البورت Gordon Allport عام ١٩٣٧ خمسين تعريفا للشخصية، وينطلق البورت من هذه

المعطيات ليقدم تعريفا متوازنا للشخصية قوامه أن «الشخصية هي تنظيم دينامي لوضعيات نفسية فيزيائية تحقق للفرد تكيفه مع الوسط الاجتماعي.» وهذا يعني أن الشخصية ليست وجودا ماديا فحسب، بل هي كيان متناسق من التصورات الحرة والأحاسيس الروحية والمشاعر.

يورد أحمد زكي بدوي تعريفا للشخصية قوامه أن «الشخصية نظام متكامل من الخصائص الجسمية والوجدانية والنزوعية والإدراكية التي تعين هوية الفرد وتميزه عن غيره من الأفراد تمييزا بينا»[2] ويعرف جان ديبوا Jean Dubois الشخصية بأنها «مجموعة العناصر التي تشكل السلوك وردود أفعال الأشخاص إزاء المواقف الحياتية»[3]. ويعرفها إليكس ميكشللي بأنها: «منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي، وتتميز بوحدتها التي تتجسد في الروح الداخلية التي تنطوي على خاصة الإحساس بالهوية والشعور بها. فالشخصية هي وحدة من المشاعر الداخلية التي تتمثل في الشعور بالاستمرارية والتمايز والديمومة والجهد المركزي، وهي بالتالي وحدة من العناصر المادية والنفسية المتكاملة، التي تجعل الشخص يتمايز عما سواه ويشعر بتباينه ووحدته الذاتية»[4]. والشخصية في نهاية الأمر هي وحدة من السمات النفسية والثقافية والبيولوجية والعقلية المتكاملة، وهي انعكاس لثقافة المجتمع وأساليب التنشئة الاجتماعية السائدة فيه.

الشخصية والثقافة

تتحدد السمات الأساسية للشخصية في مجتمع ما بطابع الثقافة السائدة فيه، وترتبط بنية الشخصية على حد تعبير بودون Boudon ارتباطا وثيقا بالثقافة المحددة لمجتمع معين. وفي هذا الصدد يرى كاردينر Kardiner أن كل نظام اجتماعي ثقافي يتميز بشخصية مرجعية قالبًا هي ترسب ثقافي، وبالتالي فالشخصية الثقافية تتباين من ثقافة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر[5].

وفي إطار هذه الصورة فإن الشخصية تعكس إلى حد كبير السمات الثقافية لمجتمع الانتماء، ويبرز هذا في التباين السلوكي الذي يظهر بين شخصين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، حيث يمكن تمييز رجل فرنسي عن رجل إنكليزي من خلال بعض أنماط السلوك التي يقوم بها كل منهما. إن الشخصية المرجعية كما ينظر إليها كل من كاردينر ولينتون نوع من التشكيل النفسي الخاص بمجتمع ما، والذي يحدد أسلوب الحياة. إن أعضاء أي مجتمع غالبا ما يحملون نسقا مشتركا من السمات الثقافية لمجتمعهم، والتي تحدد نمط الشخصية الأساسية لهذه الثقافة[6].

ويضيف دوراند Durand إلى ذلك «ان نظام القيم والمواقف المشتركة بين أعضاء الجماعة يترجم إلى اشكال متعددة من السلوك الصريح والذي يرتبط بمواقف معينة»[٧].

ويترتب على ما سبق أن لكل ثقافة شخصية أساسية مرجعية تعكس صورة القيم السائدة أو الصيغة النفسية للحياة الاجتماعية والثقافية القائمة، كما يمكن أن نلاحظ وجود شخصيات مرجعية ثقافية لكل ثقافة فرعية أو مجتمع فرعي في إطار المجتمع الكبير.

الشخصية وفقا للمنظور الاجتماعي الثقافي هي **التشكيل الثقافي المشترك** بين أفراد المجتمع، وهي كما يعرفها كاردنر وجاك بيرك «السمات النفسية والعقلية العامة **التي** يشترك فيها معظم أفراد المجتمع»[٨] ويطلق رالف لنتون R.Linton لفظة **الشخصية المنوالية وهو** يريد بذلك نمط الشخصية الذي يظهر باكبر قدر ممكن من التكرار بين **مختلف انماط الشخصية في** مجتمع محدد[٩]. يميز كلوكهون وزميلاه «مري» وشنيدر» (١٩٥٣) في **كتابهم الشخصية في** الطبيعة والمجتمع والثقافة في الشخصية بين ثلاثة مستويات[١٠] هي:

ا- كل إنسان يشبه جميع الناس في بعض الجوانب.

ب- كل إنسان يشبه بعض الناس.

ج- كل إنسان لا يشبه أي إنسان آخر.

ونحن نرى في هذا السياق أن المستوى الأول يمثل الشخصية الإنسانية، بينما يمثل المستوى الثاني الشخصية الثقافية القومية أو الأساسية لمجتمع ما، بينما يمثل النموذج الأخير الشخصية الفردية أو الهوية الفردية والذاتية للفرد.

مظاهر اغتراب الشخصية العربية

ظهر مفهوم الاغتراب Alienation لأول مرة في عام ١٨٣٧ في استخدامات فالريه Falret ليدل به على مظاهر الاضطراب العقلي، وبدأ هذا المفهوم فيما بعد يوظف في مجال علم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي[١١]. وينطوي المعني الأول لهذه الكلمة التي اشتقت من الكلمة اليونانية Persona على معنى نقل الملكية من شخص إلى اخر إكراها. وقد استخدم الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو مفهوم الاغتراب بمعنى تحول الإنسان إلى عبد للمؤسسات الاجتماعية والنماذج السلوكية التي انشاها، وذلك في سياق تطور التاريخ الإنساني.

ويرى ماركس في الاغتراب العملية التي يتحول فيها الإنسان إلى حالة تشيؤ حيث يستعبد من خلال العمل، ويصبح بقوة عمله سلعة تباع في الأسواق. فالعمل برأي ماركس هو الذي طور الإنسان، وهو الذي زج به في أكفان العبودية وزنزانات القهر[12]. والعمل كما يرى ماركس يخلق الإنسان ويطوره، ولكنه يمتص في الوقت نفسه كل قواه ويستعبده. ويأخذ مفهوم الاغتراب عند هيغل حالة الفكر عندما يصبح غريبا على نفسه.

هذا ويحدد مولفان سومان Melvin Seeman خمسة أبعاد أساسية لمفهوم الاغتراب هي: الحرمان من السلطة، غياب معنى الحياة، وغياب للمعايير، ومن ثم غياب للقيم وإحساس بالغربة عن الذات[13]. ويعني هذا المفهوم بصورة عامة كل أشكال القهر ومشاعر البؤس والشقاء التي يعاني منها الإنسان في الحياة.

فالإنسان كينونة جوهرها العقل والحرية والعمل والانتماء، وكل ما من شأنه أن يمس هذه الأبعاد الأساسية لجوهر الشخصية يدفع الشخصية إلى حالة اغتراب واستلاب. فالاغتراب في حدود ما ننظر إليه ونوظفه في هذه المقالة هو الوضعية التي ينال فيها القهر والتسلط والعبودية من جوهر الإنسان، وهو الحالة التي تتعرض فيها إرادة الإنسان أو عقله أو نفسه للاغتصاب والقهر والاعتداء، والتشويه، وبالتالي فإن أدوات الاغتراب هي مختلف أدوات القهر، وكل ما من شأنه أن يعاند نمو الشخصية الإنسانية وازدهارها وتفتحها. وفي هذا السياق يمكن القول بأن مظاهر الاغتراب تتبدى في أشكال أحاسيس مفرطة بالدونية، واللامبالاة، والقهر، والضعف، والقصور والسلبية، والانهزامية. وتلك هي البوابة المنهجية لمفهومنا عن اغتراب الشخصية.

ويشير مفهوم الاغتراب إلى الحالات التي تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار، أو للضعف والانهيار، بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتم في داخل المجتمع. ومن هذا المنطلق فإن العقد النفسية، وحالات الاضطراب النفسي، أو التناقضات تشكل صورة من صور الأزمة الاغترابية التي تعتري الشخصية. وهذا يعني في النهاية أن مفهوم الاغتراب يشير إلى النمو المشوه للشخصية الإنسانية، حيث تفقد فيه الشخصية مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة.

ومفهوم الاغتراب هو الحالة أيضا التي يتعرض فيها جوهر الشخصية للقسر والإكراه. فعندما تتعرض الشخصية الإنسانية في جوهرها العقلي، أو الثقافي، أو الاجتماعي، لنوع من التشويه والاغتصاب تحدث عملية اغتراب وتشويه. ووفقا لهذه الصيغة يمكن القول إن مفهوم الاغتراب في الشخصية يتحدد بالجوانب التالية:

- حالات عدم التكيف النفسي التي تعانيها الشخصية : عدم الثقة بالنفس، والقلق المستمر، والإرهاب الاجتماعي، والمخاوف المرضية.

- غياب الإحساس بالتماسك والتكامل الداخلي في الشخصية.

- حالة ديمومة العقد النفسية التي تعتري الشخصية : عقدة أوديب، عقدة الخصاء، عقدة النقص، عقدة الاضطهاد.

- ضعف أحاسيس الشعور بالهوية مثل: الشعور بالانتماء، والشعور بالجهد المركزي، والشعور بالحب، والثقة بالنفس، والشعور بالقيمة، وغياب الإحساس بالأمن.

وهنا يمكن طرح السؤال الأساسي وهو : هل تعاني الشخصية العربية من الاغتراب؟ وما نعنيه هنا بالشخصية العربية الشخصية المنوالية أو الشخصية الأساسية أو الملامح الأساسية الثقافية والسيكولوجية للشخصية العربية. تميل أغلب الدراسات والأبحاث الجارية في هذا الميدان، والتجارب أيضا التي حصدها المفكرون العرب،والخبرة الحياتية للإنسان العربي والمثقف العربي إلى تأكيد أن الشخصية العربية هي في حالة استلاب واغتراب. ومن أجل التواضع قليلا في معرض الإجابة عن هذا السؤال لماذا لا نطرح السؤال بصور أخرى. هل تصان حرية الإنسان العربي؟ وهل يحظى بحماية القانون والمؤسسات؟ هل يعاني الإنسان العربي من وعي مشوه؟ هل يعاني من إكراهات شروط الحياة المادية في مستوى دخوله المالية، وفي مستوى أمنه الاجتماعي والمادي؟ هل هناك من حروب أهلية وطائفية في البلدان العربية؟ هل تعاني الشعوب العربية من الأنظمة الشمولية؟ هل يعيش الإنسان العربي بعيدا عن تهديد الجحافل العسكرية وأدوات الحرب الأمريكية والإسرائيلية؟ هل تغتصب فلسطين؟ هل يموت أطفال العراق جياعا؟ هل هدرت وتهدر دماء الأبرياء في الجزائر؟ هل تجتاح الجيوش التركية أراضي العراق؟ وهل يعاني شعب لبنان من القهر والموت والدمار في الحروب الأهلية وفي قانا؟ هل يعيش المواطن السوري اليوم في حالة أمن والجيوش التركية والإسرائيلية تحاصره من الجنوب والشمال والقهر الاقتصادي والاجتماعي يأتيه من تحت ومن فوق؟ هذه هي إجابتنا عن سؤال الاغتراب والاستلاب الذي يعانيه الإنسان العربي!.

تعيش الشخصية العربية بصورة عامة حالة اغتراب واستلاب، فهي تعاني من الجمود والقصور والسلبية ومن مختلف مواطن الضعف والمعاناة الوجودية، وهذه هي الحقيقة التي تشير إليها أغلب الدراسات الجارية في هذا المجال[14] ويمكن في هذا السياق أن نسرد قائمة طويلة من السمات السلبية للشخصية العربية، وهي سمات أكد عليها الباحثون والدراسون في هذا الميدان ومن أبرزها: فقدان الثقة بالنفس، وغياب التلقائية والابتكارية، والشخصية الحالة،

واللامبالاة والخجل والخوف[١٥]. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى عدد كبير من الدراسات العربية التي حاولت أن تتقصى مظاهر الاغتراب في الشخصية العربية. ومن بين هذه الدراسات يشار بالأصابع اليوم إلى أعمال فؤاد زكريا التي يرسم من خلالها صورة مأساوية للشخصية العربية قوامها سمات الخداع والنفاق واللامسئولية والخضوع الأعمى والسلبية[١٦]. ويبدو أننا نستطيع سرد عدد كبير من الأبحاث التي ترى أن الشخصية العربية تعيش حالة أزمة دائمة وحقيقية. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما العوامل التي أدت إلى تشكل مثل هذه الشخصية القهومية أو المتوالية المحزنة؟ الإجابة ليست يسيرة، ومع ذلك يمكن القول إن عوامل ضعف الشخصية العربية وأسبابها متعددة جدا، وأهمها الأنماط الثقافية السائدة والعوامل التاريخية والاستعمارية والاقتصادية والتربوية، قصدنا أن نبحث في أساليب التنشئة الاجتماعية عن الأسباب التربوية التي تدفع الشخصية العربية إلى دوامات القهر والاغتراب. ومن أجل أن نبدأ مهمتنا يتوجب علينا أن نقف هنيهة عند مفهوم التنشئة الاجتماعية.

التنشئة الاجتماعية

لا يمكن للمرء أن يقع على تعريف جامع مانع للتنشئة الاجتماعية، ومن أجل بناء صورة واضحة لمفهوم التنشئة الاجتماعية، يمكن القول: إن التنشئة الاجتماعية منظومة العمليات التي يعتمدها المجتمع في نقل ثقافته، بما تنطوي عليه هذه الثقافة من مفاهيم وقيم وعادات وتقاليد إلى أفراده. ويمكن تعريف التنشئة الاجتماعية بأنها العملية التي يتم من خلالها، دمج الفرد في المجتمع، ودمج ثقافة المجتمع في الفرد[١٧].

يعرف غي روشير Guy Rocher التنشئة الاجتماعية «بأنها منظومة الأوليات التي تمكن الفرد، على مدى حياته، من تعلم واستبطان القيم الاجتماعية الثقافية السائدة في وسطه الاجتماعي»[١٨].

ويعد دور كهايم أول من استخدم مفهوم التنشئة الاجتماعية Socialisation بمعناه التربوي[١٩]، وأول من عمل على صوغ الملامح العلمية لنظرية التنشئة الاجتماعية. يقول دور كهايم بصدد تعريفه لغاية التربية: إن الإنسان الذي تريد التربية أن تحققه فينا ليس هو الإنسان على غرار ما أودعته الطبيعة، بل الإنسان على غرار ما يريده المجتمع[٢٠]. فالتربية هي التأثير الذي تمارسه الأجيال الراشدة في الأجيال التي لم ترشد بعد، وتكمن وظيفتها في إزاحة الجانب البيولوجي من نفسيه الطفل لصالح نماذج من السلوك الاجتماعي المنظم[٢١]. فالتنشئة هي العملية التي يتم فيها ومن خلالها دمج ثقافة المجتمع في الفرد، ودمج الفرد في ثقافة المجتمع، وهي وفقا

لهذا المعنى العملية الجدلية التي تربط بين الفرد وبين ثقافة المجتمع، وهي العملية التي يتم فيها بناء الثقافة في داخل الفرد. وهي من جهة إزاحة الجانب البيولوجي في الإنسان لصالح الجانب الاجتماعي، أو الانتقال بالإنسان من حالته البيولوجية إلى حالته الاجتماعية.

يقول دور كهايم في كتابه التربية والمجتمع: «يوجد في كل منا كائنان لايمكن الفصل بينهما إلا على نحو تجريدي، أحدهما نتاج لكل الحالات الذهنية الخاصة بنا وبحياتنا الشخصية، وهو مايطلق عليه الكائن الفردي، أما الكائن الآخر فهو نظام من الأفكار والمشاعر والعادات، التي لاتعبر عن شخصيتنا بل عن شخصية الجماعة والمجتمع الذي ننتمي إليه: كالعقائد الدينية، والممارسات الأخلاقية، والتقاليد والمشاعر الجمعية من أي نوع، وهي تشكل في مجموعها الكائن الاجتماعي الآخر، وبالتالي فإن بناء هذا الكائن الاجتماعي يمثل في نهاية المطاف هدف التربية وغايتها»[٢٢].

وعلى خلاف دور كهايم يركز فرويد على أهمية التوحد أو التقمص في عملية التنشئة الاجتماعية، ويعرف التقمص بأنه عملية نفسية يتمثل فيها الفرد مظهرا من مظاهر الآخر أو خاصة من خواصه أو صفة من صفاته.[٢٣] وتتيح عملية التقمص للفرد أن يتمثل أدوارا اجتماعية جديدة وأن يستبطن مفاهيم وتصورات وقيم المجتمع الذي يعيش فيه، وذلك عبر سلسلة من العلاقات التي يقيمها الفرد مع الأشخاص الذين يحيطون به، والذين يشكلون موضوع تقمصه، أو نماذج لسلوكه. وتبرز أوليات التنشئة الاجتماعية عند فرويد في نظريته حول مكونات الشخصية، وفي جدل العلاقات القائمة بين هذه المكونات تبرز أهمية العلاقة بين الجانب البيولوجي والجانب الاجتماعي : فالهو Le ça ينطوي على الحالة الفطرية الأولية عند الكائن، بينما يشكل الأنا الأعلى Le sur-moi الجانب الاجتماعي الثقافي في شخص الفرد، ويرمز إلى العادات والتقاليد الجمعية السائدة في المجتمع، وبالتالي فإن التفاعل الذي يتم بين الأنا الأعلى، والهو عبر تدخل الأنا Le moi، يمثل الجانب الأساسي في عملية التنشئة الاجتماعية، وعن طريق التفاعل بين عضوية الكائن وثقافة المجتمع يستطيع الفرد أن يتكون اجتماعيا، وأن يحظى بعضوية الجماعة.

ونلاحظ في هذا الجانب تقارب كبير بين نظرية فرويد ونظرية دور كهايم، في العلاقة بين البيولوجي والاجتماعي، بين العقل الجمعي الذي يشكل شخصية الفرد عند دور كهايم، وبين الأنا الأعلى الذي يمثل الجانب الاجتماعي في شخصية الفرد عند فرويد. فالتباين الأساسي بين النظريتين يكمن في أهمية المصدر في عملية التنشئة. ففي الوقت الذي يركز فيه دور كهايم على الجانب الاجتماعي الخارجي في تكوين وإعداد الفرد لحياة الجماعة الذي يتمثل في «الضمير

الجماعي» الذي يمارس إكراها على ضمائر الأفراد، فإن عملية التنشئة تتم بالدرجة الأولى في الفضاء الداخلي للشخص عند فرويد ووفق أوليات داخلية نفسية ماثلة في جدل العلاقة بين الفردي والاجتماعي. وتنطوي كل ثقافة على معايير سلوكية خاصة بتربية الأطفال، وتحدد في الوقت نفسه أهم المشكلات الرئيسية التي تواجه الطفل، والطريقة التي يمكن للطفل من خلالها أن يواجه مشكلاته.

قهر التنشئة الاجتماعية واغتراب الشخصية

يُعنى بأسلوب التنشئة الاجتماعية، الكيفية التي يتم من خلالها بناء الثقافة في الفرد وتشكيله على نحو اجتماعي. هذا وبغض النظر عن المحتوى القيمي للثقافة التي تنقل إلى الأفراد، يلعب أسلوب التنشئة الاجتماعية دورا كبيرا في التأثير سلبا أو إيجابا في بنية الشخصية. وهذا يعني أنه يمكن لأسلوب التنشئة الاجتماعية الذي يعتمده بعض القبائل البدائية أن يكون أكثر كفاءة، من حيث المبدأ، لتحقيق نماء الشخصية وتطورها، وذلك بالقياس إلى الأساليب التي تعتمدها الثقافات المتقدمة حضاريا وتتمايز أساليب التنشئة الاجتماعية المعتمدة في درجة الشدة المستخدمة، وفي مدى اعتمادها على الأساليب العلمية في بناء شخصية الفرد وتربيته.

وتتباين أساليب التنشئة الاجتماعية من مجتمع لآخر، وتتغاير من ثقافة لأخرى. حيث يقوم كل مجتمع بتحديد أنماط وأشكال التنشئة الاجتماعية التي تلبي حاجاته الثقافية. فأساليب التنشئة الاجتماعية تعكس أساليب السلطة الموظفة في المجتمع، وفي مؤسساته»[٢٤]. وهذا يعني أن أساليب التنشئة الاجتماعية مرهونة بنوع السلطة المستخدمة في تربية الأطفال ودرجتها، فبعض المجتمعات يعتمد أساليب العقاب والتسلط والتخويف في التنشئة الاجتماعية، وهذا من شأنه التأثير في مضمون التنشئة الاجتماعية وفي شخصية الأفراد الذين يخضعون لأسلوب الشدة في تنشئتهم الاجتماعية.

لقد بينت الأبحاث الأنتروبولوجية، حول التنشئة الاجتماعية، عند بعض قبائل الميلانيزيا في جنوب شرق اسيا، ان التنشئة الاجتماعية التي تقوم على أسلوب التسامح تؤدي إلى إيجاد شخصيات غير عدوانية. وكشفت الدراسة التاريخية التي أجرتها مارجريت ميد M.Mead أن المثل الأعلى للرجال في قبيلة «ارابش» في غينيا الجديدة هو الوداعة والمسالمة والرقة كالنساء تماما، وذلك على خلاف الحال في قبيلة «موندوجومر» حيث إن المثل الأعلى للرجولة هو الخشونة والفظاظة والعدوانية، ولاحظت الباحثة أيضا أن الرجل في قبيلة «تشامبولي» مثال للوداعة والرقة، وأنه يقوم بالأعمال اللينة كالحفر والرقص في حين تقوم المرأة بالأعمال الخشنة مثل صيد السمك ونسج الشباك، وهي العنصر الذي يسود ويهيمن في مجتمع أبوي[٢٥].

وأدت النتائج التي توصلت إليها ميد، في دراستها هذه إلى أن التباين بين سمات الشخصية المنوالية بين القبائل المتجاورة يعود إلى تباين أساليب التنشئة الاجتماعية بين هذه القبائل. ويضاف إلى ذلك أن هذه الدراسة أدت إلى تغير وجهات نظر علماء النفس فيما يتعلق بمرحلة المراهقة، ففي مجتمع «ساموا» لا وجود لهذه المرحلة بصراعاتها واضطراباتها، وهذا يعني أن الاضطرابات النفسية ليست حالة لازمة لمرحلة المراهقة، وإنما نتاج لأساليب التنشئة الاجتماعية ومضامينها. فجماعات الأرابش Arapech تنظر إلى الطفل على أنه خير في ذاته، وهو إذ ذاك يجب أن يحظى بالرعاية والحب والحنان والحرية، وهذا من شأنه أن يزيل كافة أشكال الصراعات التي يعيشها الطفل(٣٦).

وفي هذا السياق يقول سلفادور جيني: «عندما يكون هناك تباين بين مجتمع وآخر في مستوى تسلطه وتسامحه، أو في مناحي نظرته الفلسفية، أو الجمالية، فإن ذلك يعود إلى أنماط التنشئة الاجتماعية السائدة فيه»(٣٧).

وتختلف عملية التنشئة الاجتماعية من حيث بساطتها وتعقيدها من مجتمع إلى آخر، فلكل مجتمع مستوى نموه التاريخي، وأنماطه الثقافية، ومشكلاته القيمية، ومطالبه وحاجاته. «وتكون التنشئة الاجتماعية بسيطة في المجتمعات البسيطة وتقوم على التقليد والتلقين أكثر من قيامها على التمييز والتفكير، أما في المجتمعات المعقدة فإن هذه العملية تتعدد في صورها، وفي الوسائط التي تقوم بها، وترتكز على حفز التفكير وحسن الاختيار»(٣٨).

ويتأثر شكل ومضمون التنشئة الاجتماعية بعدد من العوامل: كالطبقة الاجتماعية، والمعتقد، والبيئة الطبيعية، والنظام السياسي القائم، كما يتأثر بالوضع الاقتصادي والمستوى التعليمي الحاصل عند الأبوين، أو في إطار الفئة الاجتماعية(٣٩).

وبصورة عامة يمكن القول إن أساليب التنشئة الاجتماعية التي تعتمد الإسراف في استخدام الشدة أو التساهل، تؤدي إلى بناء شخصيات اغترابية ضعيفة وغير متكاملة. وكلما اتجهت هذه الأساليب نحو اعتماد المنطق العلمي في التنشئة الاجتماعية كانت أكثر قدرة على بناء شخصيات سليمة متكاملة.

ويشار إلى الاتجاه العلمي في التنشئة الاجتماعية بوصفه نمطا من التنشئة الاجتماعية يقوم على أسس علمية، تهدف إلى بناء الشخصية الإنسانية المتكاملة، وينطلق هذا الاتجاه من عقلنة موضوعية لمختلف الظروف والشروط الموضوعية المؤثرة في الشخصية. وتعتمد التنشئة الاجتماعية العلمية على معطيات العلم والنظريات العلمية في التربية، ويمكن الإشارة إلى النماذج التالية للنظريات العالمية المتنامية في هذه الميدان ومنها:

١- كيف تنمو قدرات التفكير عند الطفل (جان بياجيه J.Piaget، نموذجا).

٢- كيف تنمو السمات الانفعالية (سيغموند فرويد S.Freud ، نموذجا).

٣- كيف تنمو القدرات الاجتماعية (إميل دور كهايم E.Durkheim، نموذجا).

٤- تحديد حاجات نمو الشخصية (ابراهام ماسلو A.Maslow، نموذجا).

ويمكن الإشارة أيضا إلى معطيات علم نفس الطفولة والمراهقة وعلم النفس التربوي كمنطلقات اساسية لأساليب التنشئة الاجتماعية العلمية.

تبين نتائج الأبحاث التي اجرتها الباحثة الأنتروبولوجية الأمريكية مارغريت ميد Margret Mead [٣٠] التي اجريت في جنوب شرق اسيا في غينيا الجديدة، والتي عرضت نتائجها في كتابها المشهور «الجنس والطبائع في ثلاثة مجتمعات بدائية»، الأهمية الكبيرة للعلاقة الجوهرية التي تربط بين الطباع وبين أسلوب التنشئة الاجتماعية أثناء مرحلة الطفولة المبكرة.

وتبين دراسات ميد أهمية الطريقة التي يتم بها إرضاع الأطفال، ومدى تأثير هذه الطريقة في بناء شخصيات عدوانية أو متسامحة. لقد لاحظت ميد وجود اختلاف كبير بين شخصية الراشدين في قبيلتي الأرابيش والموندوغومور: فالرجال والنساء في قبيلة الأرابيش يتميزون بسمات الرقة والنعومة والوداعة والطيبة والصدق والتفاؤل، بينما يتميز رجال ونساء قبيلة الموندوغومور بالشدة والصرامة والفظاظة وقسوة القلب، وانهم اكلة لحوم وصيادو رؤوس. واستطاعت الباحثة أن تفسر هذه الظاهرة بالعودة إلى دراسة اسلوب التربية السائد في كلا القبيلتين فوجدت أن الطفل في الأرابيش يعامل برقة ووداعة متناهية جدا، ويحظى بعناية فائقة من قبل الأبوين فهو يجد دائما من يحمله على كفيه، والأم ترضع طفلها في كل لحظة يعلن فيها عن حاجته، ويوضع عادة قريبا من ثدي الأم، وتترك له الفرصة متاحة دائما في أن يتوقف عن الرضاعة ليبتسم ويرتاح ويعاود من جديد، وهو لا يُعنف عندما يخرج فضلاته ولا يكره على السير إلا عندما يحين موعد سيره، ولايفطم إلا بعد أمد طويل[٣١]. أما الطفل في قبيلة الموندوغومورMundugumor. [٣٢] فيربى على مبدأ العدوانية والتسلط حيث يتم فطامه فجأة، ولا يسمح له بالرضاعة من ثدي أمه إلا لفترة قصيرة جدا، ويطرد عن ثدي أمه في أية لحظة يتوقف فيها ليأخذ قسطا من الراحة، والأمهات يرضعن أطفالهن وقوفا ويمنع الطفل أثناء ذلك من تحريك يديه ويبعد بسرعة إلى السلة الخشبية التي يوضع فيها. فحياة الطفل في هذه القبيلة مشحونة بالعنف والقهر والعناء، ولحظات الرضاعة هي لحظات بؤس وشقاء، وهذا يكمن في أصل المظاهر الاغترابية لشخصية الموندوغومور.

وباختصار يمكن القول : إن أساليب التنشئة الاجتماعية التسلطية الاعتباطية تؤدي بصورة عامة إلى هدم الشخصية الإنسانية واغترابها، وعلى خلاف ذلك تعمل التنشئة الاجتماعية المعتدلة والتي تنطلق من معطيات التجربة الإنسانية العلمية في التربية على بناء الشخصيات الإنسانية المتكاملة.

تنمو الشخصية وتزدهر في الأجواء الحرة وفي البيئات السمحاء، وهذه هي الحقيقة التي تجسدها خلاصة الفكر التربوي منذ القدم حتى اليوم. فالعلاقات التربوية الديمقراطية تشكل منطلق العطاء والإبداع في صوره المختلفة، وتلك هي حقيقة تاريخية أثبتتها التجربة الطويلة للحياة الإنسانية. وهذا ما تكشف عنه الأبحاث والدراسات في مستوى علم النفس، حيث تؤكد أن تفتح العقل وبناء المعرفة أمران مرهونان بمعطيات الحرية التي يجب أن تسود في المناخ التربوي الذي يحيط بالأطفال والناشئة.

وبالنتيجة يمكن القول إن أسلوب القمع والتسلط يوجد في أصل مظاهر اغتراب الشخصية التي تتجسد في منظومة من العقد النفسية مثل: عقدة النقص، عقدة الخصاء، والخصاء الذهني، عقدة أوديب، عقدة الإهمال، عقدة المنافسة الأخوية، عقدة الذنب، وعقدة فقدان الأمن. هذا ويمكن لأسلوب القمع التربوي أن يفسر مختلف مظاهر الاضطرابات والأمراض النفسية.

الأسرة والشخصية

الأسرة هي البوتقة التي تتشكل فيها شخصية الفرد. وقد أجمعت تجارب العلماء وتأملاتهم على أهمية الأسرة في رسم خصائص شخصيات الأطفال، ولا سيما في السنوات الأولى من حياتهم. وأجمعت هذه التجارب أيضا على أن الأسرة هي أمضى سلاح يعتمده المجتمع في عملية التنشئة الاجتماعية، وفي بناء شخصية الإنسان القادر على الفعل والمبادرة والإبداع. هذا ويتوقف أثر الأسرة في عملية التنشئة الاجتماعية على عوامل في تركيبها وعلى أجوائها العاطفية ومستواها الاجتماعي والاقتصادي.

عندما يبلغ الطفل الثالثة من عمره يكون قد أنجز - كما يبين زازو[٣٣]- الجانب الأساسي من تراثه الوراثي. وتعود أهمية الأسرة في بناء شخصية الطفل إلى العوامل التالية:

١- أهمية السنوات الأولى من حياة الفرد كما يؤكد العلماء والباحثون.

٢- النمو الكبير للطفل خلال سنوات حياته الأولى: تشير الدراسات الجارية إلى أن وزن دماغ الطفل يصل إلى ٩٠٪ في الخامسة من العمر، وإلى ٩٥٪ في العاشرة من العمر[٣٤].

٣- قدرات الطفل على التعلم في هذه المرحلة، حيث يقدر بلوم Benjamin. S.Bloom أن الطفل يكتسب ٣٣٪ من معارفه في السادسة من العمر، وترتفع هذه النسبة إلى ٧٥٪ في الثالثة عشرة من العمر، وإلى ١٠٠٪ في الثامنة عشرة من العمر، وذلك كما هو في الجدول التالي[٣٥].

النسب المئوية لنمو التعلم العام حتى سن الثامنة عشرة في تصنيف بلوم

ويؤكد غلين دومان أن ٨٩٪ من حجم الدماغ الطبيعي ينمو خلال السنوات الخمس الأولى[٣٦]. هذا ويؤكد كل من ميداني كلاين، وآنا فرويد، والفرد آدلر، وأريكسون، وفروم، ولا كان على الأهمية المطلقة لحياة الطفولة المبكرة في نمو الشخصية.

الأعمار	النمو في كل مرحلة عمرية	التراكم في كل مرحلة
من الولادة حتى ٦ سنوات	٣٣٪	٣٣٪
من ٦ سنوات حتى ١٣ سنة	٤٢٪	٧٥٪
من ١٣ سنة حتى ١٨ سنة	٢٥٪	١٠٠٪

ولابد لنا هنا من الإشارة إلى أهمية ما يسمى بالمراحل الحرجة للتطور مثل: مرحلة المرآة عند لاكان، المرحلة الأوديبية عند فرويد، مرحلة الرضاعة عند ميداني كلاين، ومرحلة تشكل الهوية عند اريكسون، ومرحلة إرضاء الحاجات عند ماسلو. ويعيش الأطفال هذه المراحل الحرجة قبل بلوغهم الخامسة من العمر[٣٧].

جدل القمع التربوي والخصاء السيكولوجي

العقدة النفسية مجموعة ذكريات وأفكار مشحونة بالانفعال[٣٨]، وغني عن البيان أن العنف التربوي يوجد في أصل العقد جميعها تقريبا، حيث يوجد في أصل عقدة أوديب، وعقدة الإهمال، وفي عقدة النقص، كما في عقدة الذنب، وعقدة العار. هذا وتمثل عقدة الخصاء الذهني والنفسي الصورة الحية لعملية آلية تشكل الاغتراب في الشخصية الإنسانية. فعقدة الخصاء هي صورة حية لنتائج القمع والعنف والإكراه في التربية. فالخصاء هو القطع والبتر واجتثاث الأعضاء[٣٩] التناسلية الذكرية على المستوى الجسدي[٤٠]. هذا ويأخذ الخصاء على المستوى النفسي والذهني أهمية لا نظير لها من حيث الخطورة، ومن حيث القدرة على تحقيق الاغتراب الشامل في الشخصية الإنسانية.

فالطفل يشعر بخوف لا يحتمل لمجرد أن يهدد بقطع أعضائه التناسلية ويؤدي هذا إلى رهاب الخصاء. وعندما يهدد الأطفال بقطع أعضائهم التناسلية غالبا ما يركضون وهم يضعون أيديهم على أعضائهم لحمايتها من خطر مأساوي داهم. يقال للطفل في بعض الثقافات ومنها العربية: إذا لم تكن عاقلا سيأتي ليلا من يقطع برعمك الصغير الذي تفخر به. هل فهمت؟[٤١] هذا التهديد بالقطع والبتر يتحول إلى نوع من الخصاء النفسي والعقلي! لماذا؟ لأن الطفل سيصاب بحالة ذعر وخوف دائمين عندما يريد أن يقدم على أي عمل ما لأن الخطأ يعني دائما قلق الخصاء، حيث يتوجب على الطفل أن يتحاشى القيام بأي شيء ليتجنب هذا الفعل الرهيب (القطع والبتر). يقضي الطفل ليالي طوالاً لا يغشى النوم عينيه خوفا من هذا القادم الذي يترصده، ويتخفى في مكان ما ليستأصل أعضاءه التناسلية. ومن أجل أن يتجنب الطفل حالة الرعب والخوف يتوجب عليه دائما أن يكون عاقلا مطيعا صغيرا مؤدبا مهذبا. كما يتوجب عليه دائما أن يتحاشى أي فعل حتى أي تفكير لينجو من مصيره الرهيب. وهذا كله يؤدي إلى حالة الخصاء النفسي والعقلي، وهي الحالة التي يفقد الطفل بمقتضاها كل إمكانيات النمو النفسي والعقلي والانفعالي، فالطفل يبقى طفلا خجلا ضعيفا لا يمكنه أن ينجح في فعل أو عمل. فالخصاء النفسي هو قتل لقابليات الطفل، وهدم لإمكانيات نموه. وهذا يمثل واحدا من أهم وأخطر مظاهر الاغتراب في الشخصية الإنسانية.

ويمكن القول بصورة أخرى أن عقدة الخصاء الذهني هي "الصعوبة التي يعانيها المرء في تأكيد ذاته على نحو مستقل ومسئول"[٤٢]. وغني عن البيان أن عقدة الخصاء لا تقتصر أبدا على مفهوم الأعضاء التناسلية بل على صيغ التهديد العنيفة التي تضع الطفل في دوامة رهابات مأساوية بالغة العنف والخطورة. فالتهديد بقطع بعض أجزاء الجسم والضرب والتحطيم، وغير ذلك يؤدي إلى عقدة الخصاء الذهني. ويمكن الحديث هنا عن عقدة أوديب وفقا لصورة عقدة الخصاء. فالطفل لا يستطيع أن يتوحد مع شخص أبيه، ويتمثل خصائص جنسه إذا كان الأب قاسيا وعنيفا.

العلاقات الاجتماعية والاغتراب

تلعب العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمعات العربية دورا كبيرا في استلاب الشخصية. التنشئة الاجتماعية لا تتم في إطار الأسرة فحسب، بل في سياق المجتمع، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن التنشئة الاجتماعية هي عملية تواصل اجتماعي. وهذا يعني بالضرورة أن العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع تشكل بوتقة للتشكل التربوي، ومنطلقاً لبناء الهوية.

تبين الأبحاث الجارية في ميدان الثقافة العربية أن الثقافة العربية تعاني من العلاقات الاجتماعية التي تأخذ طابع الإكراه والقهر والتسلط، وتضرب هذه العلاقات جذورها في العائلة والمدرسة والحياة العامة للأفراد في إطار هذه المجتمعات: وتتمثل هذه العلاقات في علاقات التسلط التي يخضع بموجبها الصغار للكبار، والأبناء للآباء، والإناث للذكور، والفقراء للأغنياء، والضعفاء للأقوياء. فالمجتمع العربي مجتمع أبوي بطرياركي يشكل فيه الأب بنماذجه المختلفة محور السلطة والحياة ومنطلق الوجود. وتتجسد هذه العلاقات في الشارع والأسرة والجامعة.

فالفرد في حياتنا الاجتماعية إما أن يكون غالبا أو مغلوبا، آمرا أو مأمورا، تابعا أو متبوعا، قاهرا أو مقهوراً، معلما أو متعلما، حيث تغيب العلاقات الأفقية لعلاقات التسلط العمودية. وهذا يعني في النهاية أن العلاقات السائدة علاقات تلعب دورا بتريا خصائيا وسلبيا في بنية الشخصية العربية.

من مظاهر القمع إلى مظاهر الاغتراب

تتعدد المفاهيم التى تشير إلى ظاهرة استخدام القوة والقسر في التربية، ويجد الباحث نفسه إزاء مفردات عديدة متداخلة جدا في وصف ظاهرة العنف والتطرف في توظيف السلطة. ومن هذه الكلمات على سبيل المثال وليس الحصر يشار إلى: العنف التربوي، والقمع التربوي، والإرهاب التربوي، والتسلط التربوي، والإكراه التربوي، والاضطهاد التربوي، والاستلاب التربوي، والقهر التربوي، وهناك كلمات أخرى عديدة توظف من أجل هذه الغاية نفسها[٤٣]. من حيث المبدأ يصلح أي مفهوم من المفاهيم السابقة ليوظف مكان الآخر، فالخط الفاصل بين هذه المفاهيم لا يرى بالعين المجردة، وقد يكون هناك من الخطوط ما يكتشف بالمجهر.

ويتضمن مفهوم القمع الذي وقع عليه اختيارنا ووظفناه في مجال التربية ثلاثة عناصر أساسية وهي:

ا - فكرة الشدة كما في العاصفة أو الإعصار.

ب - فكرة الإيذاء كما في الوفاة بحادثة.

ج - فكرة القوة العضوية أو المادية[٤٤].

وفي كل الأحوال ما نعنيه بالقمع (وهذا ينسحب على المفاهيم السابقة) هو استخدام أقصى درجات الشدة والقوة ضد الآخر لإخضاعه وإلغاء وجوده المعنوي والشخصي ماديا أو معنويا بصورة جزئية أو كلية. والقمع قد يكون نفسيا أو رمزيا أو ماديا، وقد يشتمل على جميع هذه الجوانب دفعة واحدة[٤٥].

يقوم مفهوم القمع على مبدأ الإلزام والإكراه والإفراط في استخدام السلطة الأبوية، ويقوم على مبدأ العلاقات العمودية: العلاقات بين السيد والمسود، بين الكبير والصغير، بين القوي والضعيف، بين التابع والمتبوع. ويمارس العنف هنا بأشكاله النفسية والفيزيائية ويقوم على أساس:

١- التباين في القوة بين الأب والأم.

٢- اللجوء إلى العنف بأشكاله.

٣- المجافاة الانفعالية والعاطفية بين الآباء والأبناء.

٤- وجود حواجز نفسية وتربوية بين الآباء والأبناء.

ويتم اللجوء، هنا إلى أساليب القمع والازدراء والاحتقار والتهكم والامتهان والتبخيس، وأحكام الدونية والتخويف والحرمان والعقاب الجسدي، وهناك غياب كامل لعلاقات الحب والحنان والتساند والتعاطف.

ويكمن أسلوب التسلط هذا في أصل العقد والأمراض النفسية مثل: **عقدة النقص، عقدة الخصاء** والخصاء الذهني، **عقدة أوديب، عقدة الإهمال، عقدة المنافسة الأخوية، عقدة الذنب، وعقدة فقدان الأمن**. والاتجاه التسلطي في التربية يمكنه أن يفسر مختلف مظاهر الاضطرابات والأمراض النفسية.

السلطة كما بينا ظاهرة طبيعية ضرورية للحياة الاجتماعية والتربوية، ومن غير السلطة تتحول الحياة الاجتماعية ومنها التربوية إلى جحيم لايطاق. أما التسلط فهو الإفراط السلبي في ممارسة السلطة، ويعني ذلك استخدام أساليب القمع والإكراه وأساليب العنف في السيطرة على الآخر من أجل مجرد إخضاعه والهيمنة على وجوده. حيث تنحرف هذه الممارسة عن غاياتها الإيجابية الساعية إلى تنظيم الحياة بصورة إيجابية. ومن هذا القبيل يمكن الإشارة إلى الممارسات الديكتاتورية التي تجعل من مصالح بعض الأفراد في موقع السلطة غاية السلطة ومنتهاها.

- فالسلطة تسعى إلى تنظيم الحياة وضبطها وتوجيهها، بينما يسعى التسلط إلى مجرد الهيمنة والسيطرة والإخضاع.

- في ممارسة السلطة توظف القوة لغايات اجتماعية، بينما تستخدم هذه القوة بصورة عبثية في حالة التسلط.

- القوة وسيلة السلطة في تحقيق الغايات، بينما هي غاية في ممارسة التسلط.

باختصار.. السلطة هي التنظيم والفعل الغائي الهادف إلى البناء والتنظيم، وهي التوظيف المعتدل للقوة من أجل تحقيق الغايات.

أما التسلط فهو الإفراط في ممارسة القهر والعنف من أجل الهيمنة والسيطرة والإخضاع.

لا يمكن الإحاطة أبدا بالنتائج المتعددة التي تترتب على ممارسة أساليب القمع والإرهاب في تنشئة الأطفال وتربيتهم، والتي تبدأ، وفقا لجرعات العنف التي يتعرض لها الطفل، من الاضطرابات النفسية بأشكالها المختلفة، إلى الوقوع تحت تأثير مركبات الضعف والنقص والإحساس بالدونية ومشاعر الذنب، وبعدها إلى حالات الأمراض النفسية والانهيارات الفصامية الخطرة، وبالتالي فإن تعرض الفرد لمثل هذه الاضطرابات والأمراض مرهون بعوامل متعددة أبرزها:

١- درجة العنف التي تعرض لها.

٢- المرحلة الأكثر تعرضا لإكراهات السلطة مع الإشارة إلى طبيعة كل مرحلة، وخاصة السنوات الخمس الأولى من العمر التي تشكل أخطر مراحل البناء الوجودي للإنسان.

٣- مدى ممارسة أحد الوالدين أو كلاهما للعنف.

٣- طبيعة العلاقات الأسرية وأجواء الأسرة الانفعالية التي غالبا ماتكون مشحونة بالعنف.

٤- مدى استخدام العنف في المدرسة.

٥- مدى هيمنة العلاقات التسلطية أو درجة الإكراهات السائدة في الوسط الذي يحيط بالطفل، والتي قد تعزز الآثار السلبية للعنف الذي تمارسه الأسرة أو تخفف منه.

٦- الوضعية السيكولوجية الخاصة بالطفل: بعض الأطفال أكثر هشاشة، وبعضهم أكثر قدرة على المقاومة.

وتؤكد الدراسات النفسية والتربوية على أهمية الحرية والسلطة في بناء شخصية الطفل، ويؤكد علماء النفس على أهمية المناخ الانفعالي الذي يحيط بالأطفال والناشئة، وتأثيره في بناء شخصية الطفل. وغني عن البيان أن تصورات الراشدين عن طبيعة الطفل تلعب دورا حاسما في تكوين اتجاهاتهم ومواقفهم من الأطفال ومن إمكانيات تربيتهم.

وفي هذا الخصوص يرى كيمابال يونغ Kimabal Young أن كل ثقافة تنطوي على مجموعة من العناصر التي يمكن من خلالها تحديد أوليات بناء الشخصية وعناصر تشكلها، ويمكن إدراج هذه العناصر في المحاور التالية(٤٦):

١- درجة الشدة المستخدمة في عملية التنشئة الاجتماعية والتعليم.

٢- حجم الإحباطات التي يتعرض لها الشخص في سياق نموه.

٣- درجة الحب الذي يغدقه الكبار على الصغار.

٤- مدى حضور مبدأ العقاب والضبط الأخلاقي.

٥- تصور الذات المفروضة على الطفل.

ولا يمكن لهذه القائمة من العناصر أن تكون شاملة فهناك عدد كبير من العناصر الثقافية الأخرى التي تلعب دورا كبيرا في تشكيل الشخصية وبنائها. ومن هذه العناصر يمكن الإشارة إلى طريقة تقميط الطفل، والإكراهات الجسدية التي يتعرض لها، ونمط التجارب الخاصة التي يباشرها الأطفال مع الوسط الذي يعيشون فيه. وتشكل هذه العناصر متغيرات تربوية واجتماعية بالغة الأهمية والخصوصية في مجال بناء الشخصية وتشكلها(٤٧).

وغالبا ما يؤدي الاتجاه التسلطي إلى تكوين شخصية يعتريها الخوف الدائم أو الرهاب الدائم الذي يتمثل في مخاوف مرضية غير طبيعية، وهي مخاوف تجعل الطفل في حالة إنسانية ذات طابع مأساوي. فالفرد الذي ترعرع في وسط التسلط والإرهاب غالبا ما يكون خائفا من السلطة، يعتريه الخجل، ويعشر بالخوف من الآخرين، ويشعر بعدم الكفاءة، غير واثق من نفسه في أوقات كثيرة، وهو في كل الأحوال يجسد شخصية ليس لها القدرة على التمتع بالحياة، والتأثير فيها على نحو إيجابي.

وغالبا ما تؤدي الأساليب التسلطية في التربية إلى بناء شخصيات انطوائية انسحابية غير واثقة من نفسها، توجه عدوانها نحو ذاتها. فالتلاميذ الذين عاشوا أجواء أسر متسلطة يرهبون حتى تقديم الإجابات الصحيحة في المدرسة خوفا من ارتكاب الخطأ وعدم الثقة وخوفا من السخرية المحتملة ومن التأنيب. فهم يفتقرون إلى الأمان ويرهبون الكبار، ويشكون في قدراتهم ويرهبون الأنظار التي تقع عليهم لأنهم يشعرون دائما بمشاعر الخزي والعار الوجوديين، ويشعرون بشلل وجودي ذي طابع مأساوي يقتل فيهم كل المشاعر الإنسانية النبيلة والسامية.

فالشك في أنفسهم يحيط بهم من كل حدب وصوب، ويبدو في مظهرهم، وفي الأشياء التي تحيط بهم والتي يحيطون بها، إنه شك في أنفسهم وفي الآخرين، وفي الوجود الإنساني برمته.

ويترتب على الإفراط في استخدام التسلط بناء شخصية متمردة خارجة على قواعد السلوك، وعلى كل قانون وسلطة طلبا لتفجير مكبوتات القهر والمعاناة الناجمة عما تعرضت أو تتعرض له من ضروب القسوة. وعلى هذا «فإن السلوك العدواني الذي يتجه نحو ممتلكات المجتمع، دون أي إحساس بالذنب أو التأنيب يصدر عن أشخاص لم يشعروا بانتمائهم لأسرهم أو حبهم لها، وهم بذلك يفجرون مكبوتات الألم الصاعق بالعدوان والتدمير على كل شيء يقعون عليه بعيدا عن أنظار المجتمع».

فالإنسان الذي يفتقر إلى الحب وخاصة حب والديه، والذي واجه في ماضيه قسوتهم، يصعب عليه أن يفيض بالرحمة والحب تجاه الآخرين، وكيف يفعل ذلك وأقرب الناس إليه لم يرحموا إنسانيته في طفولته.

ومن غير أدنى شك يمكن القول إن التسلط التربوي ينمي في الشخصية قيم البغض والضغينة والتسلط والتصلب والجمود والكراهية والقلق والخجل والاضطراب والإثم ومركب النقص وفقدان القدرة على التكيف والاتكالية وروح الانهزام.

وعلى مستوى المعرفي لا يمكن لهذه التربية أن تنمي في الإنسان القدرة على الإبداع والابتكار وحب التحصيل أو الميل إلى تأكيد الذات وحضورها، بل تؤكد في النفس الإحساس بالدونية والقصور وروح الهزيمة والاتكال والشعور بالنقص والتبخيس الذاتي.

وتبين الدراسات الجارية في ميدان التربية وعلم النفس أن تربية التسلط تؤدي إلى نتائج نفسية بالغة الخطورة، وتفيد المقارنات الجارية بين النتائج التي يعززها أسلوبا التنشئة الديمقراطية والتسلطية، إلى وجود فروق نوعية في الآثار المتروكة يمكن أن ترسم على النحو التالي:

تبين الدراسات كما يعلن الجدول السابق أن تربية الإكراه والتسلط تؤدي إلى عملية هدم في الشخصية، وإلى أزمة متواصلة ومستمرة تفقد فيها الشخصية مشاعر الإحساس بالأمن والانتماء والثقة ومختلف أسس البناء التي سبق لنا الإشارة إليها أعلاه.

وتبين الدراسات الجارية في ميدان التنشئة الاجتماعية أن الأساليب التسلطية والتقليدية في التربية تؤدي إلى هدم البنية النفسية والاجتماعية والعقلية للشخصية عند الأطفال. وعلى خلاف

آثار التنشئة الديمقراطية		آثار التنشئة التسلطية
الاستقلال	١	التبعية
النزعة الاجتماعية	٢	الأنانية (مركزية الذات)
المواظبة والإنجاز	٣	كسل وإحباط
التوازن الذاتي (ضبط الذات)	٤	الاضطرابات الانفعالية
الإبداع	٥	التوافقية
المودة	٦	العدوانية
الإحساس بالأمن	٧	القلق
الفرح والسعادة	٨	الحزن والاكتئاب

ذلك تبين هذه الدراسات أن الأطفال الذين يعيشون في أوساط أسرية تعتمد التنشئة الاجتماعية الديمقراطية يتميزون بالسمات التالية[48]:

١- أكثر ذكاء وقدرة على التحصيل.

٢- أكثر قدرة على التكيف الاجتماعي.

٣- أكثر قدرة على الإنجاز.

٤- أكثر قدرة على الانهماك في نشاط عقلي تحت ظروف صعبة.

٥- أكثر اعتمادا على النفس، وميلا إلى الاستقلال.

٦- أكثر اتصافا بالود وأقل عدوانية.

٧- أكثر تلقائية وأصالة وابتكاراً.

وعلى خلاف ذلك فإن الأطفال الذين يعانون من عقد النقص والقصور والدونية هم هؤلاء الأطفال الذين خضعوا لتنشئة اجتماعية تقليدية متصلة في مراحل طفولتهم الصغرى.

الخلفيات الثقافية للقمع التربوي

وتنطلق التربية المتسلطة من مبادئ، تربوية أبوية المنشأ تقليدية الاتجاه ومنها : أن الطفل الصغير صفحة بيضاء، وأن التعليم في الصغر كالنقش على الحجر، وأن الطفل راشد صغير له ما للكبير من قدرات وخاصة على المستوى الأخلاقي، وأن الطفل ينطوي على نزعة شريرة يجب أن تستأصل بالعقاب والإكراه، وذلك كله يبرر استخدام العقاب ضده في كل شاردة وواردة. وباختصار تفتقر الأجواء التربوية التسلطية إلى العلاقات الإنسانية الدافئة والحانية، وتوجد بين أفراد هذه الأسر حواجز نفسية واجتماعية وأخلاقية تدفع الطفل إلى مزيد من أحاسيس البؤس والشقاء والعدمية.

مظاهر القمع في التربية العربية

يعيش الطفل العربي في عالم من العنف المفروض داخل الأسرة، والذي يجسد إلى حد كبير اعتباط السلطة الأبوية[٤٩]. وهو في هذا السياق يعيش بين إكراهات الحب الأمومي، وبين إكراهات القسر الأبوي، فحب الأم العربية لأبنائها بكل ما يتميز به من حرارة عاطفية يغلب عليه الطابع التملكي. يقول مصطفى حجازي في هذا الصدد. تفرض الأم هيمنتها العاطفية على أطفالها. وتشل في نفوسهم كل رغبات الاستقلال، وتحيطهم بعالم من الخرافات والغيبيات والمخاوف، فينشأ الطفل انفعاليا خرافيا عاجزا عن التصدي للواقع من خلال الحس النقدي والتفكير العقلاني[٥٠]. وهذا يعني أن الطفل يعيش بين إكراهين بين حب الأم الذي يسحق شخصيته وبين تسلط الأب الذي يمحق وجوده.

ويعد اتجاه القمع والتسلط والإكراه في التربية واحدا من أبرز الاتجاهات التربوية السائدة في مجتمعاتنا العربية. ويقوم هذا الاتجاه على مبدأ الإلزام والإكراه والإفراط في استخدام السلطة الأبوية في تربية الأطفال وتنشئتهم، وينطلق التسلط التربوي من مبدأ العلاقات العمودية التي تتجسد في إطار الأسرة، والتي تتمثل في علاقات القوة التي تأخذ صورة العنف بأشكاله النفسية والفيزيائية والجسدية. هذا ويمكن القول بأن السلوك التسلطي يقوم على المبادئ التالية:

- يقوم السلوك التسلطي على أساس التباين في القوة والمقدرة في مستوياتها المختلفة وذلك على المستوى العقلي والانفعالي والفيزيائي. ويتجلى هذا التفاوت في القدرة في التباين بين قوة الآباء والأبناء بين الذكور والإناث، بين الصغار والكبار. ويتيح هذا التفاوت للطرف الأقوى دائما ممارسة السلطة والتأثير على الطرف الأضعف: سلطة الأب على الابن.

- يتم اللجوء، إلى العنف بأشكاله المختلفة الرمزية والنفسية والمادية.

- يقوم على مبدأ المجافاة الانفعالية والعاطفية بين الآباء والأبناء ويتمثل ذلك بوجود حواجز نفسية وتربوية كبيرة بين أفراد الأسرة الواحدة.

- لا يسمح للأبناء داخل الأسرة بإبداء آرائهم أو توجيه انتقاداتهم، وإن حدث ذلك فإن هذه الآراء، والانتقادات قد تكون مصدر سخرية وعقاب بالنسبة لهم.

يستخدم الآباء في إطار الأسر العربية المتسلطة أساليب القمع النفسي والجسدي في تربية أطفالهم. ويمكن لنا أن نميز في هذا الصدد بين مجموعتين:

- تشمل المجموعة الأولى أساليب القمع النفسي مثل: الازدراء والاحتقار والامتهان والسخرية والتهكم والتبخيس وأحكام الدونية وتوجيه الألفاظ النابية وأساليب التخويف وأساليب الحرمان المختلفة كالزجر والنهي.

وغالبا ما تعتمد العقوبات النفسية التي يكون أثرها أكثر خطرا من آثار العقوبة الجسدية في التأثير على شخصية الطفل وهدمها. ومن الأساليب النفسية المعتمدة في هذا الخصوص طريق إشعار الطفل بالذنب كلما أتى سلوكا غير مرغوب فيه، أو كلما عبر عن رغبة من رغباته، ويتجسد ذلك في أساليب التحقير والازدراء أو التقليل من شأن الأبناء ومن قيمة سلوكهم، فبعض الآباء والأمهات يبحثون عن أخطاء الطفل ويبدون ملاحظات نقدية هدامة لسلوكه، مما يفقد الطفل ثقته بذاته، ويجعله مترددا في أي عمل يقدم عليه خوفاً من حرمانه من رضا الكبار وحبهم. وغني عن البيان أن التأنيب النفسي العنيف يفقد الطفل ثقته في ذاته، ويضعه في متناول مشاعر الدونية والقصور.

يعامل بعض الآباء أطفالهم بروح القسوة والتعسف ظنا منهم أنهم بذلك يقومون اعوجاجهم ويصلحون حالهم، ولكن وعلى خلاف ذلك يفقدون الطفل تدريجيا أهم مقومات تكامله النفسي، ونموه الانفعالي والعقلي.

- بينما تضم المجموعة الثانية أساليب العقاب البدني والفيزيائي مثل: الضرب بأشكاله المختلفة وبأدواته المتنوعة والحرمان والسجن والمنع.

وينطوي الاتجاه التسلطي في التربية على مجموعة من الأوامر والنواهي والتعليمات الصارمة التي تفرض على الأطفال والناشئة في داخل الأسرة حيث يترتب إنزال العقاب على كل من يتجاوز هذه الحدود والنواهي.

وفيما يتعلق بطابع القيم والمفاهيم السائدة في أجواء الأسر المتسلطة تبرز قيم العنف والإكراه والقسر والخضوع والتراتب والعلاقات العمودية وغياب قيم المودة والتفاهم والحوار والمحبة. وعلى مستوى العلاقة بين أفراد الأسرة يمكن التنويه إلى نمط علاقات التجافي القائمة على مبادىء التباين بين أطراف هذه العلاقة. فالعلاقات القائمة في الأسرة المتسلطة هي علاقات قوامها مركب العلاقة بين الكبير والصغير، بين القوي والضعيف، بين السيد والمسود، بين الغالب والمغلوب، بين الآمر والمأمور، وذلك كله دون وجود حدود وسطى لطبيعة التطرف في هذه العلاقات القائمة بين أفراد الأسرة.

وفي هذه الأوساط التربوية المتسلطة غالبا ما تسود هذه العلاقات التي تفتقر إلى الحب والحنان والتساند والدعم النفسي والتعزيز والمساندة والتفاهم والحوار بين أطراف العائلة، وخاصة بين الآباء والأبناء. وعلى خلاف ذلك كله يسود التنافر العاطفي وتهيمن أساليب التسلط والتعنيف وانفعالات الغضب والعدوان وتسود النزعة إلى إيجاد الحلول التربوية عن طريق القوة والقهر. وفي المناخ التسلطي يفرض الآباء على الأبناء أنماط سلوكهم وحركتهم وفعالياتهم، ولايسمح لهم بإبداء الرأي أو الاعتراض.

وفي هذا الصدد يرى خلدون النقيب أن الأزمة الثقافية تكمن في الأزمة التربوية، ويقول في هذا الخصوص: «في المشكل التربوي تكمن عملية إعادة انتاج عناصر الأزمة التي يعانيها الفكر العربي والثقافة العربية»[٥١]. فالنظم التربوية العربية تسعى إلى الضبط الاجتماعي بدلا من تكريس الحرية المترتبة على المعرفة، وإلى توليد المسايرة والانصياع لمعايير الجماعة للمحافظة على الوضع القائم، بدلا من زرع روح التمرد المبدع البناء»[٥٢].

إن نظرة متأنية لواقع التربية العربية تؤكد أن التربية مغرقة في تقليديتها، وذلك على مستوى المدرسة وعلى مستوى الأسرة، وفيما يلي نصف ملامح هذه التربية:

١- أسلوب التنشئة الاجتماعية أسلوب تقليدي يعتمد على التسلط والإكراه.

٢- يسود أسلوب الضرب والعقاب الجسدي في المدرسة والأسرة.

٣- يسود أسلوب التحقير والإذلال والازدراء في الأسرة والمدرسة.

٤- تتداخل في أساليب التنشئة العربية أساليب الشدة والتذبذب والمحاباة والترك والحماية الزائدة بنسب مختلفة.

٥- تعتمد التربية العربية على المبادىء التقليدية ومنها:

(الطفل شرير بطبعه – تقديم التعليم على التربية – الطفل راشد صغير – التربية إعداد للحياة وليست هي الحياة – التربية ترويض وليست تحرير). ومثل هذه التربية تنمي في الإنسان كل مشاعر الضعف والنقص والقصور والدونية والإحساس بالذنب، وتؤدي به إلى حالة اغتراب شاملة.

لقد بينت إحدى الدراسات التي أجرتها الدكتورة إحسان محمد الدمرداش في مصر عام ١٩٨٠ أن الأمهات المصريات يعتمدن الأسلوب التقليدي القديم، وهو اسلوب الشدة، في تربية الأطفال، وأكدت هذه الدراسة أن الأم المصرية تنظر إلى حرية الطفل في التعبير والمناقشة بوصفها جراءة شديدة لا يسمحن بها، وذهب الآباء إلى حد التوصية بمبدأ الضرب لأن ما نشاهده من مظاهر مرضية يعود برأيهم إلى التربية المتساهلة والحرة في مرحلة الطفولة[٥٣].

وفي دراسة أجرتها جامعة الإسكندرية حول موضوع بناء الإنسان المصري، وأساليب التنشئة الاجتماعية السائدة لديه تبين ما يلي:[٥٤]

١- المجتمع المصري مجتمع أبوي بالدرجة الأولى.

٢- تقوم الأم بالدور الرئيسي في التنشئة الاجتماعية.

٣- تقوم التنشئة الاجتماعية على أساس الشدة والعنف.

إن أحد الأركان الأساسية للتنشئة الاجتماعية في الثقافة العربية يتمحور حول مبدأ تطبيع الطفل العربي على الانصياع والخضوع للكبار، سواء أكان ذلك عن طريق التسلط، أو عن طريق الرعاية الزائدة[٥٥].

وتبين دراسة أخرى أجريت في المجتمع المصري حول عينة قوامها ألف أسرة مصرية عام ١٩٧٤ أن قيمة الفرد ومكانته تتحددان بعوامل الجنس والسن وليس بما يسهم فيه الفرد من نشاط، أو بما يتحمله من مسئوليات مما يؤدي إلى إنتاج شخصيات جامدة متسلطة هذا من جهة، وتبين الدراسة من جهة أخرى أن الأب هو مركز السلطة، وأن الأجواء السائدة في الأسرة هي أجواء التسلط، وأن هذه الأجواء تعطل إمكانيات الإبداع، وتدفع الفرد إلى دوائر الجمود والانصياع والسلبية[٥٦]. وبينت الدراسة أيضا أن الأسرة العربية المصرية تستخدم العقاب البدني في التربية، ولا سيما في البيئات الشعبية بينما تلجأ إلى إثارة الألم النفسي عند أسر الطبقات الوسطى.

وتشير أغلبية الدراسات العربية الجارية إلى أن التنشئة الاجتماعية العربية تسعى إلى أن تخلق الطاعة والأدب عند الطفل. والأساليب التي يلجأ إليها غالبا هي العقاب البدني، ثم خلق المخاوف عند الطفل عن طريق كائنات خرافية[٥٧]. وتكاد تجمع الدراسات الجارية على أن الأسرة العربية تركن إلى أسلوب التسلط، وليس ذلك غريبا فالآباء يرزحون تحت عبء التسلط كقيمة في الثقافة العربية وهي قيمة تسود الحياة الاجتماعية برمتها في الثقافة العربية المعاصرة، ويكاد يكون هذا التسلط واحدا في البلدان العربية جميعها على اختلاف ثقافاتها الفرعية[٥٨].

وتبين صورة الأمثال الشعبية العربية أن التربية العربية تتمحور حول القيم التقليدية ولا سيما قيم العنف والضرب والترويض، ويمكن أن نذكر منها على سبيل المثال: (العلم في الصغر كالنقش على الحجر. ما بيربى ولد ليفنى جسد، اضرب ابنك واحسن تأديبه، اكسر للعيل ضلع بيطلعله اثنين[٥٩]، يلّي ما بيقسي قلبه ما بيربي ولدو)، ويقول الأب العربي لمعلم ابنه على سبيل المثال: (أعطيك ابني لحما وعظما فلك اللحم ولي العظم)، ويعني ذلك أن الأب يشجع المعلم على استخدام كل أعمال القسوة والضرب لتربية الطفل. هذه الأقوال المأثورة تعبر عن خلاصة ثقافة أبويه إرهابية متسلطة يمكنها أن تقتل في الأطفال كل معاني الفعل ونوازع الوجود والعطاء.

يصف حليم بركات أنماط التنشئة الاجتماعية العربية بأنها: لاتزال تشدد على العقاب الجسدي والترهيب، أكثر مما تشدد على الإقناع كما تؤكد على أهمية الضغط الخارجي والتهديد والقمع السلطوي، إنها تركز على مبدأ الحماية والطاعة والامتثال والخوف من الأخطار وتجاوز الحدود المرسومة حيث تنشأ عن ذلك نزعة نحو الفردية والأنانية والتأكيد على الذات ونحو الإحساس الشامل بالغربة والاغتراب.[٦٠]

هذا ويصف لنا هشام شرابي في كتابه مقدمات لدراسة المجتمع العربي مظاهر العنف والقهر التي يعاني منها الطفل العربي، أو هذه التي تسود في إطار التنشئة العربية. فالطفل العربي يشعر بأن أباه يضطهده، وهو في الوقت نفسه يشعر بأن أمه تسحقه وتحطم شخصيته. فالتنشئة العربية تنمي في الطفل الإذعان للسلطة والخوف منها. وينوه شرابي إلى أسلوب التخجيل الذي تعتمده الأسرة العربية، وإلى أساليب التهكم والازدراء والتبخيس، وخلق الإحساس بالدونية، وهي أساليب تؤدي فيما تؤدي إليه إلى مشاعر الدونية وإلى عقد النقص والقصور والشعور بالذنب[٦١]. فالطفل العربي يتعلم كيف يقمع عدوانيته تجاه السلطة، وكيف يتحاشى مواجهتها وهذا بالضبط ما يؤدي إلى الاتكالية والخضوع[٦٢]. وتسعى التنشئة الاجتماعية العربية إلى

إخضاع الفرد وكسر شوكته. ويخلص شرابي إلى القول بأن الوسائل الأساسية للإخضاع في الثقافة العربية هي العقاب الجسدي والتخجيل والاستهزاء والقمع. وذلك كله يؤدي إلى عقد العار والنقص والإحساس بالقصور والدونية[٦٣].

تشير أغلب الدراسات العربية الجارية[٦٤] في ميدان التنشئة الاجتماعية إلى شيوع أنماط التربية المتسلطة المحافظة، والتي تسعى إلى بناء شخصيات مطواعة تميل إلى الإذعان والتبعية وتنتفي فيها إمكانيات النقد والحوار والمناقشة والإبداع. فالتسلط يؤدي إلى حالة من ضعف الثقة بالنفس، وفقدان القدرة على ممارسة الأدوار الإيجابية، وميل كبير إلى الخضوع والاستكانة لكل أشكال السلطة، ومن ثم فقدان المبادرة الذاتية والعمل التلقائي[٦٥].

تشير الدراسة التي أجرتها نجاة البياتي في العراق إلى أن الأمهات العراقيات يمارسن العقاب البدني، وتبين الدراسة التي أجراها قاسم عزاق أن الأسر التونسية تستعمل أساليب الترهيب والعنف والضرب بكثرة، وأن الأمهات يستخدمن الشدة بصورة خاصة مع البنات[٦٦].

فأنماط التنشئة الاجتماعية السائدة في الوطن العربي هي أنماط تقليدية وغير سوية وأبرزها كما تحددها الباحثة كافية رمضان هي التسلط والحماية الزائدة والقسوة في المعاملة والإهمال والنبذ والتذبذب في المعاملة، وهي النماذج التي تؤدي إلى هدم الشخصية، وشحنها بكل إمكانيات الضعف والقصور والسلبية[٦٧].

تؤكد جملة الأحداث التي تمر بها الأمة العربية أن الفرد العربي مازال يعاني أزمة في تنشئته الشخصية، وأن هذه الأزمة وليدة مجموعة من الاضطهادات والإحباطات التي يتعرض لها الفرد العربي في طفولته وفي شبابه، ومن والديه ومن الشارع، ومن أجهزة السلطة[٦٨].

يقول عبد الهادي عبد الرحمن: إن الوسائل التربوية المعتمدة في التربية العربية «تشبه كثيرا وسائل غسل الدماغ أي أنها وسائل ترديدية تعتمد أساسا على حشو الرؤوس بمادة كثيفة ثقيلة تزرع زرعا في مخزون الذاكرة عند أطفالنا وتلاميذنا وطلابنا»[٦٩].

تناقضات التربية العربية واستلاب الشخصية

يرى فاروق خورشيد: «ان أطفالنا يعيشون منذ بداية التعليم الأولي في بلادنا ازدواجية لغوية وازدواجية فكرية وازدواجية اجتماعية تؤثر سلبا في البنية العقلية والسلوكية للناشئة»[٧٠]. فالطفل في حياته اليومية يتكلم لغة غير هذه التي يتعلمها في المدرسة، أو هذه التي يطالعها في الكتب، أو تلك التي يستمع إليها في الإذاعة والتلفزيون.

وتشكل هذه الازدواجية اللغوية واحدا من عناصر عديدة تؤدي بدورها إلى نوع من الازدواجية الفكرية، ومن هذه العوامل هذا التناقض الكبير بين المثال والواقع بين عالم واقعي تحكمه الانتماءات الدينية والطائفية والمذهبية والعقائدية والإقليمية، وبين عالم مثالي ترتسم فيه القيم القومية والإنسانية ذات الطابع الشمولي.

فالازدواجية الفكرية واللغوية تؤدي إلى ازدواجية سلوكية، وهي المحصلة الحقيقية لكل أنواع المتنافرات والتناقضات التي يعيشها الإنسان العربي، والتي تشكل في نهاية الأمر أزمة هويته ووجوده[٧١]. ومن أهم العناصر التي تؤدي إلى أزمة الشخصية العربية يمكن أن يشار إلى:

١- نمط التربية المتباين بين الأسرة والمدرسة، وهيمنة أسلوب التعليم والتلقي، وغياب الروح النقدية في العمل التربوي بصورة عامة.[٧٢]

٢- القمع السياسي والإرهاب الفكري الذي تمارسه الأنظمة العربية الشمولية.

٣- الخطاب السياسي المتنافر في مقدماته ونتائجه وأنياته وشموله.

٤- الفوضى والعبثية في مظاهر الحياة اليومية بمختلف وجوهها وتجلياتها بدءا من أبسط وقائع الحياة (شراء رغيف الخبز) حتى أكثرها تعقيدا (الدفاع عن أطروحة دكتوراه)[٧٣].

تسعى النظم التربوية العربية إلى الضبط الاجتماعي بدلا من تكريس الحرية المترتبة على المعرفة، وإلى توليد المسايرة والانصياع لمعايير الجماعة للمحافظة على الوضع القائم بدلا من زرع روح التمرد المبدع البناء»[٧٤]. يقول النقيب: إن المدرسة العربية تسعى إلى تلقين الطالب مبدأ الطاعة العمياء، والمحافظة على قيم ومعايير المجتمع التي تحافظ على وضعية المجتمع الراهنة. فجزء كبير مما يتعلمه الطالب ليس له علاقة بمحتويات الكتب والدروس، وإنما هو سعي لتلقين الطالب الطاعة، وجعل التلميذ يستهلك سلبيا كل التجهيزات القيمية والأيديولوجية التي يزخر بها أي مجتمع[٧٥].

ما الذي يمنع العقل من أن يكون عقلا مبدعا؟ ثمة عائقان هامان : المحرمات الثقافية ونظام التعليم، فالمحرمات الثقافية تمنع الإنسان من ممارسة الفكر الناقد. وتظل قيمة الطاعة في المجتمع الأبوي هي القيمة العليا، وبالتالي فإن أنظمتنا التعليمية تلقينية تطالب بالحفظ وإعادة الإنتاج ولاتسمح بالاختلاف[٧٦]. ويمكن أن يشار إلى سيل من المفارقات التربوية التي توجد في أصل الأزمة التربوية، ويمكن باختصار الإشارة إلى المفارقات التربوية التالية:

- مفارقة اللغة بين العامية والفصحى.

- المفارقات التربوية التي توجد في قلب الحياة الأسرية حيث نجد غالبا التناقض في الأساليب

التربوية بين أسلوب الأب والأم في التربية، إذ غالبا ما يعتمد الأب أسلوب الشدة في التربية، بينما تعتمد الأم أسلوب الحماية، ويضاف إلى ذلك التذبذب في معاملة الأبناء، وعدم وجود نظام ثابت للمعاملة، وذلك ينعكس على البنية الذهنية القيميّة للفرد، ويؤدي إلى اضطراب الشخصية واغترابها في آن واحد.

– التناقضات التي توجد داخل المدرسة بين المناهج، ومثال ذلك التناقضات التي توجد بين مقرر التربية الدينية والفيزياء، أو التربية الوطنية والتربية القومية. فالمناهج في المدرسة العربية غالبا ما تنطوي على تناقضات ومفارقات مذهلة وخاصة بين أساليب وطرائق التدريس المعتمدة التي تبدأ من أقصى الشدة إلى أعلى درجات التسيب والإهمال.

– التناقضات التربوية بين المدرسة والأسرة في أساليب التنشئة الاجتماعية، وفي محتوى التعليم ومضامينه الأساسية إذ غالبا ما تعتمد الأسرة مبادئ تربوية تناقض وتعارض هذه التي يجدها الأطفال في داخل المدرسة.

– التناقض بين قيم المدرسة وبين قيم الحياة الاجتماعية من جهة، ثم التناقض بين الأسرة والحياة الاجتماعية من جهة ثانية. وهذه التناقضات تشكل في مجملها موقد التناقض الذي يتجلى في صورة أزمة قيم مستشرية في الثقافة والمجتمع.

تلك هي أهم التناقضات التربوية التي تكمن في أصل أزمة الهوية والقيم والشخصية العربية. فالشخصية العربية تتحول تحت تأثير هذه التناقضات الحادة إلى ازدواجية اغترابية، متباينة الوجوه، متناقضة في داخلها، يعتريها الضعف والتشويش والتنافر.

ويضاف إلى ذلك كله أن الثقافة العربية تعاني في مضامينها من أزمة قيم تتمثل في انشطارات ثقافية متنوعة، وتعود هذه الأزمة إلى صراعات قيمية بين قيم الماضي والحاضر، بين قيم الثقافة التقليدية وقيم الثقافات المعاصرة. وتعود هذه الأزمة – في أكثر صورها وضوحاً – إلى عدم قدرة الثقافة العربية على احتواء القيم الجديدة التي تطرحها الثورات العلمية التكنولوجية المتقدمة في كافة المستويات. وهذا بدوره ينعكس سلبا على بنية الشخصية العربية ويؤدي إلى اغترابها.

معاينة ميدانية لمظاهر القمع التربوي في سوريا

لا تختلف معايير التنشئة الاجتماعية السائدة في المجتمع السوري عن النموذج السائد في الوطن العربي، حيث تقوم التنشئة الاجتماعية السائدة على أساس الإكراه والتسلط والقمع، وحال الأطفال في سوريا ليس أفضل من حالهم في الوطن العربي.

تبين الدراسة التي أجراها صفوح الأخرس في سوريا على عينة قوامها ٤٠٠ عائلة سورية حول أساليب التنشئة الاجتماعية السائدة في سوريا، أن الأساليب التقليدية في التربية والتنشئة الاجتماعية تسجل حضورها بقوة في المجتمع السوري المعاصر. لقد بينت هذه الدراسة تعايش أساليب مختلفة في آن واحد هي: أسلوب الشدة في المعاملة، ثم أسلوب التدليل[٧٧]. وقد بينت هذه الدراسة أن ٥٧٪ من الآباء يستخدمون الضرب كوسيلة أساسية في تربية الأطفال، وبينت الدراسة أن الأمهات أميل إلى استخدام الضرب من الآباء حيث بلغت نسبة اللواتي يستخدمن هذا الأسلوب ٧٥٪ من الأمهات.

وقد قمنا بدورنا بإجراء دراسة واسعة[٧٨] شملت عينة واسعة من الآباء والأطفال في محافظتي طرطوس والقنيطرة عام ١٩٩٥، وذلك لدراسة أوجه ومعايير التنشئة الاجتماعية السائدة في سوريا. وقد شملت عينة الأطفال ٦٥٠ طفلا من الصف السادس الابتدائي تتراوح أعمارهم بين العاشرة والحادية عشرة من العمر بلغ عدد الذكور في العينة ٢٨٥ بنسبة ٤٣,٨٪ وبلغت نسبة الإناث ٥٦,٢٪. وفيما يلي جدولا يبين توزيع الأطفال وفقا لمحافظتي طرطوس والقنيطرة.

جدول رقم (١) توزع أفراد عينة الدراسة من أطفال طرطوس والقنيطرة وفقا لمتغير الجنس

المحافظة	ذكور		إناث		مجموع	
طرطوس	١٦٠	٤١,٠٪	٢٣٠	٥٩,٠٪	٣٩٠	١٠٠
القنيطرة	١٢٥	٤٨,١٪	١٣٥	٥١,٩٪	٢٦٠	١٠٠
المجموع	٢٨٥	٤٣,٨٪	٣٦٥	٥٦,٢٪	٦٥٠	١٠٠

وقد بلغ عدد أفراد عينة الآباء والأمهات ٣٤٣ شخصا بلغت نسبة الأمهات فيها ٥٣,٣٪، بينما بلغت نسبة الآباء ٤٦,٧٪ وقد سحبت من أربع قرى في القنيطرة هي خان أرنبة وبئر العجم ومجدولية وطرنجة وهي قرى ممثلة للشرائح الاجتماعية في القنيطرة والثقافات الفرعية الريفية والبدوية.

وتضمنت استبانة الدراسة عددا من الأسئلة التي تتصل بأسلوب وطابع التنشئة الاجتماعية في الأسرة، ولا سيما أوجه العقاب البدني والنفسي التي تلجأ إليها الأسرة السورية المعاصرة. ومن الأسئلة التي طرحت على الأبوين: هل تعاقب أبناءك بالضرب؟ وقد بينت النتائج أن أغلب

الآباء يعتمدون الضرب أسلوبا تربويا في تنشئة أطفالهم، كما تضمنت استبانة الدراسة سؤالا موجها إلى الأطفال وهو : هل يستخدم أبواك الضرب في تربيتك؟

أسلوب الضرب في محافظة طرطوس

تبين إجابات أطفال طرطوس حول مدى تعرضهم لعقوبة الضرب من قبل والديهم أنهم يعانون من العقاب البدني أيضا، وحالهم لا يختلف عن مواطنيهم في محافظة القنيطرة.

لقد أعلن ٥٨,٩٪ من أفراد عينة أطفال محافظة طرطوس أنهم يتعرضون لعقوبة الضرب من قبل الوالد، وذلك مقابل ٤١,١٪ وهذا يعني أن الأب يمارس أسلوب العقوبة البدنية غالبا في تنشئته للأطفال. ويبين الجدول رقم (٢) أن الذكور أكثر تعرضا للضرب من قبل الأب وذلك قياسا للإناث: ٧٠,٤٪ من الذكور يتعرضون لضرب الوالد، وذلك مقابل ٥١,٣٪ من الإناث.

جدول رقم (٢) إجابات أطفال محافظة طرطوس : هل يعاقبك أبوك بالضرب؟

	نعم	لا	مجموع
ذكور	٧٠,٤	٢٩,٦	١٠٠
إناث	٥١,٣	٤٨,٧	١٠٠
مجموع	٥٨,٩	٤١,١	١٠٠

هذا ويشكل استخدام أسلوب الضرب واحدا من المنطلقات الأساسية للتنشئة الاجتماعية الأبوية في محافظة طرطوس حيث تلجأ ٩٣,٩٪ من الأمهات إلى استخدام العقوبة الجسدية ضد أبنائهن، وهناك تقارب في مستوى تعرض الذكور والإناث إلى عقوبة الضرب من قبل الأم : يتعرض ٩٢,٧٪ من الذكور لعقوبة الضرب مقابل ٩٤,٧٪ من الإناث. والمهم هنا أن الأمهات في طرطوس أكثر استخداما لعقوبة الضرب من الآباء وهن يعتمدن أسلوبا واحدا في معاملة الأبناء دون التمييز بين جنسيهم، وعلى خلاف ذلك فإن الآباء يلجؤون بدرجة أقل إلى استخدام أسلوب الضرب ومع ذلك فإنهم يستخدمون هذا الأسلوب ضد الذكور بدرجة أكبر. انظر الجدول رقم(٣).

جدول رقم (٣) إجابات أطفال محافظة طرطوس: هل تعاقبك أمك بالضرب؟

	نعم	لا	مجموع
ذكور	٩٢,٧	٧,٣	١٠٠
إناث	٩٤,٧	٥,٣	١٠٠
مجموع	٩٣,٩	٦,١	١٠٠

استخدام أسلوب الضرب في محافظة القنيطرة[٧٩]

يسود أسلوب الضرب عند الآباء والأمهات أفراد العينة المدروسة في القنيطرة.

يبين الجدول رقم (٤) أن ٦٠.٦٪ من الآباء يعاقبون أطفالهم بالضرب، وهذا يعني أن أسلوب التنشئة الاجتماعية يعتمد على القسر البدني وعلى الإكراه والقمع. ويبين الجدول أيضا أن الأم تعتمد هذا الأسلوب بدرجة أكبر من الأب حيث بلغت نسبة الأمهات اللواتي يستخدمن الضرب ٧٠٪ مقابل ٥٢٪ بالنسبة للآباء. ويعتقد أن اعتماد الأمهات على أسلوب الضرب يعود بدرجة أساسية إلى تواجد الأم المستمر في المنزل، لأن مسئولية التربية تعود إلى الأم بالدرجة الأولى، وتكاد تكون نتائجنا متقاربة إلى حد كبير مع نتائج صفوح الأخرس وهي الدراسة التي أشرنا إليها سابقا.

جدول رقم (٤) إجابات آباء وأمهات الأطفال في محافظة القنيطرة:

هل تعاقب (تعاقبين) أبناءك بالضرب؟

	نعم	لا	مجموع
آباء	٥٢,٥	٤٧,٥	١٠٠
أمهات	٧٠,٠	٣٠,٠	١٠٠
مجموع	٦٠,٦	٣٩,٤	١٠٠

مدى تعرض أطفال القنيطرة لضرب الأب

يبين الجدول رقم (٥) أن الأطفال في القنيطرة يتعرضون لضرب الأب حيث بلغت نسبة من يتعرض لضرب الأب من أفراد العينة ٦٥.٧٪ ويبدو أن الذكور أكثر تعرضا لعقوبة الضرب من الإناث حيث أعلن ٧٧.٣٪ من الذكور أنهم يتعرضون لضرب الأب مقابل ٥٥.٨٪. وهذه الملاحظة قريبة من التي شاهدناها عند أطفال طرطوس.

جدول رقم (٥) إجابات أطفال محافظة القنيطرة : هل يعاقبك ابوك بالضرب؟

	نعم	لا	مجموع
ذكور	٧٧,٣	٢٢,٧	١٠٠
إناث	٥٥,٨	٤٤,٢	١٠٠
مجموع	٦٥,٧	٣٤,٣	١٠٠

مدى تعرض أطفال القنيطرة لضرب الأم

أعلن ٨١,٦٪ من أطفال القنيطرة أنهم يتعرضون لعقوبة الضرب من قبل الأم. ويبدو أيضا أن الأطفال الإناث أكثر تعرضا لضرب الأم من الذكور: ٩٢,٨٪ يتعرضن لضرب الأم مقابل ٦٨,٦٪.

جدول رقم (٦) إجابات أطفال محافظة القنيطرة: هل تعاقبك امك بالضرب ؟

	نعم	لا	مجموع
ذكور	٦٨,٦	٣١,٤	١٠٠
إناث	٩٢,٨	٧,٢	١٠٠
مجموع	٨١,٦	١٨,٤	١٠٠

المقارنة بين عينتي طرطوس والقنيطرة

يتيح لنا الجدول التالي رقم (٧) أن نقارن بين مدى اعتماد الآباء والأمهات على أسلوب الضرب وفقا لمتغير الجنس والمحافظة.

جدول رقم (٧) : مدى تعرض الأطفال للضرب في عينتي طرطوس والقنيطرة

	أطفال طرطوس		أطفال القنيطرة	
	الأب٪	الأم٪	الأب٪	الأم٪
ذكور	٧٠,٤	٩٢,٧	٧٧,٣	٦٨,٦
إناث	٥١,٣	٩٤,٧	٥٥,٨	٩٢,٨
مجموع	٥٨,٩	٩٣,٩	٦٥,٧	٨١,٦

يبين الجدول السابق النقاط التالية :

- ان الآباء والأمهات يستخدمون الضرب بشكل واسع في كل من محافظتي طرطوس والقنيطرة.

- يلجأ الآباء في محافظة القنيطرة إلى أسلوب العقاب البدني بدرجة أكبر من الآباء في محافظة طرطوس: ٦٥,٧٪ مقابل ٥٨,٩٪

- تلجأ الأمهات إلى أسلوب الضرب بدرجة عالية جدا وأكبر من الآباء في كلا المحافظتين سواء أكان الأمر يتعلق بالإناث أم بالذكور.

- تلجأ الأمهات في محافظة طرطوس إلى أسلوب العقاب البدني بدرجة أكبر من الأمهات في القنيطرة: ٩٣,٩٪ مقابل ٨١,٦٪

- يميل الآباء في المحافظتين إلى استخدام العقاب البدني ضد أبنائهم الذكور بدرجة أكبر بكثير قياسا بأولادهم الإناث.

- بينما تميل الأمهات في طرطوس إلى استخدام أسلوب الضرب بصورة متقاربة بين الذكور والإناث ٩٢,٧٪ ضد الذكور مقابل ٩٤,٧٪ ضد الإناث). نجد أن الفارق كبير جدا في مدى استخدام هذا الأسلوب عند أمهات القنيطرة: أمهات القنيطرة يستخدمن أسلوب الضرب ضد الإناث بدرجة أكبر بكثير منها ضد الذكور: ٦٨,٦٪ ضد الذكور مقابل ٩٢,٨٪ ضد الإناث.

رؤية شمولية لمدى استخدام الضرب من قبل أحد الأبوين أو كلاهما

يحمل هذا السؤال الموجه إلى الأطفال طابعا إسقاطيا، حيث سبق لنا أن وجهنا للأطفال أسئلة محددة تتعلق بمدى استخدام الأم والأب للضرب. وتكمن قيمة هذا السؤال في أنه يبين لنا انطباع الأطفال العام حول مدى تعرضهم للضرب دون تمييز بين دور الأم والأب.

يبين الجدول رقم (٨) أن ٧٦,٤٪ من الأطفال (ذكورا وإناثا) في محافظة طرطوس يتعرضون لضرب والديهم سواء أكان ذلك من قبل الأم أو من قبل الأب. ويبين الجدول أيضا أن الذكور في هذا السياق أكثر تعرضا للضرب من الإناث : يتعرض ٨١,٥٪ من الذكور للضرب مقابل ٧٢,٩٪ عند الإناث.

جدول رقم (٨) إجابات أطفال محافظة طرطوس : هل يعاقبك أحد أبويك أو كلاهما بالضرب؟

	نعم	لا	مجموع
ذكور	٨١,٥	١٨,٥	١٠٠
إناث	٧٢,٩	٢٧,١	١٠٠
مجموع	٧٦,٤	٢٣,٦	١٠٠

ويشير الجدول رقم (٩) أيضا إلى أن ٧٣,٧٪ من أطفال محافظة القنيطرة يتعرضون لضرب الوالدين أو أحدهما، ويبدو أن الإناث هنا أكثر تعرضا للضرب من الذكور بنسبة طفيفة ٧٢,٩٪ عند الذكور مقابل ٧٤,٥٪ عند الإناث.

جدول رقم ٩ إجابات أطفال ريف محافظة القنيطرة: هل يعاقبك أحد أبويك أو كلاهما بالضرب؟

	نعم	لا	مجموع
ذكور	٧٢,٩	٢٧,١	١٠٠
إناث	٧٤,٥	٢٥,٥	١٠٠
مجموع	٧٣,٧	٢٦,٣	١٠٠

رؤية إجمالية لأساليب القمع البدني المستخدمة في المحافظتين

لو حاولنا الآن أن نقدم صورة شمولية لمستوى استخدام الشدة والعقوبة البدنية بالنسبة لأفراد العينة في المحافظتين يمكن لنا أن نقول إن ٧٥,٣٪ من أطفال طرطوس والقنيطرة يتعرضون لعقوبة الضرب من قبل أحد الوالدين أو كليهما. وعندما نأخذ معيار الجنس بعين الاعتبار يمكن أن نقول بأن ٧٧٪ من الذكور يتعرضون للضرب من قبل أحد الوالدين أو كليهما وذلك مقابل ٧٣,٥٪ عند الإناث. وهذه المعطيات تؤكد بصورة قطعية أن الأطفال يتعرضون لأساليب القسر والعقوبات الجسدية في المحافظتين بدرجة عالية جدا. وهذه النتائج تعزز ما أوردناه من مقولات حول واقع التربية والتنشئة التسلطية في الوطن العربي. وهذا يعني في نهاية الأمر أن القمع البدني - وهو أخطر أنواع القمع - يمارس ضد الأطفال في سوريا. لقد بينت دراستنا كذلك في

جوانب متعددة أن الأطفال يتعرضون أيضا لممارسات قمعية نفسية وأخلاقية ورمزية تودي بهم وبإمكانياتهم الشخصية. وبعبارة أخرى، إن الأطفال في سوريا يعيشون حالة اغترابية تتعلق بدرجة عالية من العنف التربوي الموجه ضدهم، والذي ينعكس في نهاية الأمر على مستوى تكامل شخصياتهم.

خلاصة الدراسة: رؤية إجمالية

تجمع بين مظاهر الاغتراب ومظاهر القمع التربوي علاقة سببية دائرية معقدة، حيث يشكل كل منهما سبباً ونتيجة لحضور الآخر. لقد تبين لنا في المستوى التربوي في الوطن العربي كيف يوضع الإنسان في دائرة الاغتراب والجمود من خلال أساليب التنشئة الاجتماعية القسرية التي تنطلق من القمع وتصنعه في آن واحد. وتبين لنا بأن جدل الاغتراب والقمع والشخصية جدل يرتسم في قلب الثقافة الإنسانية المعاصرة وهو يظهر على أشده في عمق الثقافة العربية، وبخاصة في مجال التربية والفعل التربوي.

لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نسلط الضوء على واقع التنشئة الاجتماعية العربية بما تنطوي عليه من إشكاليات القمع التربوي، وبما تؤدي إليه من مظاهر اغترابية في الشخصية العربية المعاصرة. ومن أجل هذه الغاية وجب علينا أن نصف الخصائص الاغترابية للشخصية العربية التي تبدت في نسق من الدراسات والأبحاث العربية الميدانية والتأملية. ومن ثم وجب علينا أيضا أن نصف واقع التنشئة الاجتماعية العربية، وأن نحدد بعض نواحي القمع الذي يشكل حضوره في عمق التربية العربية بصورة عامة. ومن ثم تطلب منا الأمر أن نصف أدوات التربية القمعية المستخدمة ومبادئها واتجاهاتها السائدة في الوطن العربي.

وفي النهاية قدمنا وصفا لواقع القمع الجسدي الذي يمارس في سوريا عبر دراسة ميدانية أجريناها في عام ١٩٩٥، والتي بينت بأدلة قطعية أن القمع سائد في التربية العربية، وأن هذا الأسلوب التربوي يوجد إلى حد كبير في أصل الشخصية العربية الاغترابية التي تعاني من أزمة وجودية شاملة.

ويضاف إلى ذلك كله أن الجهد تركز في هذه المقالة على تحديد المفاهيم المستخدمة تحديدا علميا واضحا حيث ترتب على ذلك الدخول في البوابات الصعبة للمفاهيم المستخدمة، وهي البوابات التي غالبا ما يتجنب الباحثون العرب الولوج في متاهاتها، وذلك لما تطرحه هذه المداخل من إكراهات إبستيمولوجية صعبة[٨٠].

وليس أمامنا في نهاية هذا البحث إلا القول بأن جدل الاغتراب والقمع والهوية يشكل إحدى الظواهر الاجتماعية الإنسانية المعقدة، وهي ظاهرة تترامى أطرافها في نواحي الحياة الاجتماعية واتجاهاتها المختلفة. وجهدنا المتواضع في هذه المقالة يسعى إلى رسم بعض ظلال هذه القضية في المستوى التربوي في المجتمع العربي المعاصر.

وإذا كان من بقية تقال يمكن لنا أن نتساءل: هل يجب على المربين العرب، والمخلصين من أبناء الوطن العربي الكبير، العمل المستمر على تطوير مجتمعاتهم، لتكريس ظاهرة الديمقراطية في العمل التربوي وفي المجالات المختلفة إذا كان الهدف هو حماية الإنسان العربي من غوائل السقوط في دائرة الاغتراب الشامل؟ والله من وراء القصد.

الهوامش

(١) Frank R.Donovan: Education stricte et education libérale, Robert Laffont, Paris, 1968. P.74.

(٢) أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢١١.

(٣) Jean Dubois: Dictionnaire du francais contemporain, Larousse, Paris, 1989.

(٤) أليكس ميكشللي: الهوية، ترجمة علي وطفة، دار معد، دمشق، ١٩٩٣، ص ١٥، ١٢٩.

(٥) علي وطفة: علم الاجتماع التربوي، جامعة دمشق، مطبعة دمشق، ١٩٩٢، ص ٢٤٦.

(٦) Gilbert. Durand: les grands textes de la sociologie moderne, Bordas, Paris, 1969. p.91.

(٧) Gilbert. Durand: les grands textes de la sociologie moderne, Meme source.

(٨) محمود قنبر: التربية وترقية المجتمع، دار سعد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص ١٠١.

(٩) انظر السيد ياسين: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، بيروت، دار التنوير، ١٩٨١.

(١٠) ليفون مليكان وجهينة سلطان العيسى: مؤشرات في الشخصية النوالية القطرية: دراسة ميدانية لعينة من الطلاب الجامعيين القطريين، مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، الدوحة، ١٩٨٧، ص ٢٤.

(١١) كمال دسوقي: ذخيرة تعريفات مصطلحات وأعلام علوم النفس، المجلد الأول، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨ ص ٧٧.

(١٢) انظر: حسن محمد حسن حماد: الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥.

(١٣) MADELEINE Grawitz: Lexique des sciences sociales, Dalloz, Paris, 1983, P.12.

(١٤) تبرز الصورة الأزمية للشخصية المصرية في كتابات كل من محمد عبده وطه حسين وجمال حمدان وعبد العزيز الرفاعي وفؤاد زكريا وحامد عمار، ويظهر هذه الصورة في الشخصية الفلسطينية والسورية صادق جلال العظم وجميل صليبا، وتبرز هذه الصورة في كتابات هشام جعيط والبشير بن سلامة عن الشخصية التونسية، وتتبدى أيضا في دراسات جابر عبد الحميد جابر وعبد الجليل الطاهر عن الشخصية العراقية. وللمزيد يمكن العودة إلى كتاب محمود قنبر: التربية وترقية المجتمع، دار سعد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، الفصل الرابع.

(١٥) محمود قنبر: التربية وترقية المجتمع، دار سعد الصباح، الكويت ١٩٩٢، ص ١١٤.

(١٦) انظر فؤاد زكريا بين التعليم وقيم المجتمع، الفكر المعاصر، عدد ٧٢، مارس ١٩٧١.

(١٧) علي وطفة: علم الاجتماع التربوي، جامعة دمشق مطبعة الاتحاد، دمشق، ١٩٩٣، ص ٣٧.

(١٨) Guy Roger, Action sociale: Introduction a la sociologie Générale 1968. M.H. Paris 1983. p. 132.

(١٩) علي وطفة: علم الاجتماع التربوي، مطبعة الاتحاد، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٢، ص ٢٩.

(٢٠) غي افانزيني: الجمود والتجديد في التربية المدرسية، ترجمة عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١.

ص ٣٣٠ .

(٢١) ريناتا غوروفا: مقدمة في علم الاجتماع التربوي، ترجمة نزار عيون السود، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٤ ، ص ١٠٥ .

(٢٢) إميل دوركهايم: التربية والمجتمع، ترجمة علي أسعد وطفة، دار معد، دمشق، ١٩٩٦ (نص الغلاف).

(٢٣) مارسيل بوستيك: العلاقة التربوية، ترجمة محمد بشير النحاس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨١، ص ١٧٠ .

(٢٤) عبد الكريم اليافي: تمهيد في علم الاجتماع، جامعة دمشق، ١٩٦٤ ، ص١٧٥ .

(٢٥) محمد مصطفى زيدان ونبيل السمالوطي، علم النفس التربوي، دار الشروق، جدة، ١٩٨٥ ، ص ٣٧ .

(٢٦) محمد لبيب النجيحي: الأسس الاجتماعية للتربية، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٥ ، ص ٣٥ .

(٢٧) Henri Modras : Elements de la sociologie, Armend colin, Paris, 1975, P.86.

(٢٨) محمد الهادي عفيفي: التربية والتغير الثقافي، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٠٩ .

(٢٩) إبراهيم ناصر: علم الاجتماع التربوي، الجامعة الأردنية، كلية التربية، عمان، ١٩٨٤ ، ص ٣٧ .

(٣٠) اوتو كلينبرغ: علم النفس الاجتماعي، ترجمة حافظ الجمالي، دار مكتبة الحياة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٦٧ ، ص ٣٩٧ .

(٣١) فيليب برنو، الان بيرو، ايسون بلان، ميشيل كورناتون، فرانسوا لوجاندر، بيير فيو: المجتمع والعنف، ترجمة إلياس زحلاوي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٦ ، ص ٧٦ .

(٣٢) بيار إيرني: اثنولوجيا التربية، ترجمة عدنان الأمين، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٢ ، ص ٩٦ .

(٣٣) فريق من الباحثين: علم النفس وميادينه، ترجمة وجيه أسعد، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٣ ، ص ٧٨ .

(٣٤) خالد الطحان: دراسة بعض العوامل التي تسهم في التحصيل الدراسي ودور الأسرة فيها، المعلم العربي، السنة ٣١، عدد ٧ ، تموز ١٩٧٨ ، ص ٣ .

(٣٥) عبد الرحيم صالح عبد الله: الأسرة وتعاونها مع المدرسة في تربية الأطفال، كلية الآداب، جامعة الكويت، ١٩٧٩ ، ص ٩ .

(٣٦) علي وطفة : علم الاجتماع التربوي، مرجع سابق، ص ٧٩

(٣٧) جان كلود فيلو: اللاشعور بحث في أعماق النفس الإنسانية، ترجمة علي وطفة، دار معد، دمشق، ١٩٩٦ .

(٣٨) روجيه موكيالي: العقد النفسية، تعريب موريس شربل، عويدات، ١٩٨٨ ، ص ١٩ .

(٣٩) لا يتوقف مفهوم الخصاء عند حدود قطع الأعضاء التناسلية، بل يتجاوز هذا التصور إلى مختلف أشكال القطع والبتر مثل تهديد الطفل بكسر اليد، وقطع الرأس وكسره، وقرف الرقبة، وقلع العين وشحط الأذن... وهذا التهديد بالقطع يؤدي مفعوله الخصائي الذي يتمثل في الخوف الشديد. وتفيض العادات التربوية في الوطن العربي باستخدام هذه التهديدات الخصائية بصورة واضحة

(٤٠) بيير داكو: الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث، تعريب وجيه أسعد، الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق ١٩٨٥ ، ص ٢٦٩ .

(٤١) المرجع السابق، ص ٢٧٠ .

(٤٢) روجر موشيلّي : العقد النفسية، تعريب وجيه أسعد، دار البشائر، ١٩٩١، ص ٧٠ .

(٤٣) انظر: المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية: ظاهرة العنف، العدد ١٣٢، اليونيسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو، القاهرة، ١٩٨٩ .

(٤٤) روبرت ف. لتكة ROBERT F.Litke : العنف والقدرة، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية: ظاهرة العنف، العدد ١٣٢، اليونيسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٥-١٥ .

(٤٥) انظر عبد الإله بلقيز: العنف السياسي في الوطن العربي، المستقبل العربي، عدد ١٩٩٦،٩ ، ص ٦٨ ، ١٠١ .

(٤٦) Jean-Claud Filloux: La personalite, P.U.F., onzieme corrigee, Paris, Que sais-je, N°.756. Paris. 1986.

(٤٧) المرجع السابق.

(٤٨) عبد الرحيم صالح عبد الله : الأسرة كعامل تربوي وتعاونها مع المدرسة في تربية الأطفال، الاتحاد العام لنساء العراق، بغداد، ١٩٧٩، ص١١ .

(٤٩) مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٨٩ .

(٥٠) المرجع السابق، ص ٨٢ .

(٥١) خلدون حسن النقيب : المشكل التربوي والثورة الصامتة: دراسة في سوسيولوجيا الثقافة، المستقبل العربي، عدد ١٧٤، اب/ اغسطس عدد ٨، ١٩٩٣، ص ٦٧-٨٦ .

(٥٢) المرجع السابق.

(٥٣) إحسان محمد الدمرداش: الديمقراطية وانماط التنشئة الاجتماعية في المجتمع، بحث أعد لمؤتمر رابطة التربية الحديثة الذي عقد في نيسان (ابريل) في القاهرة عام ١٩٨٤ بعنوان الديمقراطية والتعليم في مصر.

(٥٤) جامعة الاسكندرية: أبحاث إعادة بناء الإنسان المصري (التنشئة الاجتماعية واحتياجات الطفولة) التقرير الثالث، الإسكندرية، ١٩٧٩ .
(٥٥) محمد عماد إسماعيل: الأطفال مرآة المجتمع، النمو النفسي الاجتماعي للطفل في سنواته التكوينية، عالم المعرفة، مارس (آذار) ١٩٨٦ ، ص ٣٣٦ .
(٥٦) انظر محمد عماد إسماعيل ونجيب اسكندر إبراهيم ورشدي منصور: كيف نربي أطفالنا: التنشئة الاجتماعية للطفل، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤ .
(٥٧) محمد عماد الدين اسماعيل: الأطفال مرآة المجتمع، مرجع سابق، ص ٢٣٢ .
(٥٨) المرجع السابق، ص ٢٣٢ .
(٥٩) وحيدة العظمة: أمثال شعبية في صحة الأسرة والتربية السكانية وسلامة البيئة، وزارة الثقافة، مديرية محو الأمية، دمشق، ١٩٩٥ ، ص ١٣٧-١٤٩ .
(٦٠) حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر: بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩١ .
(٦١) هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩١ ، ص ٣١-٣٥ .
(٦٢) المرجع السابق ، ص ٤٧ .
(٦٣) المرجع السابق، ص ٨٣ .
(٦٤) يمكن الإشارة في هذا الخصوص إلى دراسة سلمى محمود جمعة حول التنشئة الاجتماعية في مصر عام ١٩٨٢، ومحمد جسوس في المغرب عام ١٩٨٥، وعبد الفتاح القرشي في الكويت ١٩٨٨، ونجاة خضر عباسي في العراق عام ١٩٧٤ .
(٦٥) كافية رمضان: أنماط التنشئة الأسرية في المجتمع العربي، حولية كلية التربية في جامعة قطر، العدد السابع، ١٩٩٠، ص ٥٧-٨٣ .
(٦٦) المرجع السابق ص ٦٩ .
(٦٧) المرجع السابق.
(٦٨) عز الدين دياب: الشخصية والثقافة: محاولة لفهم دور الفرد في النهضة العربية المعاصرة، شؤون عربية، حزيران/ يونيو، عدد ١٩٨١،٤ ، ص ١٢٥-١٣٨ .
(٦٩) عبد الهادي عبد الرحمن : الذهنية العربية، منظور لغوي، دراسات عربية، عدد ٣/٤ كانون الثاني/ شباط ١٩٩٣ ، ص١١-٣٠ .
(٧٠) فاروق خورشيد: هموم كاتب العصر، دار الشروق، بيروت ١٩٨١ .
(٧١) عبد المعطي سويد: التناقض الوجداني في الشخصية العربية، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢ .
(٧٢) المرجع السابق .
(٧٣) يشير عبد المعطي سويد إلى مثل هذه العوامل بوصفها عوامل ذاتية، وهي برأينا عوامل موضوعية وليست ذاتية البتة.
(٧٤) خلدون حسن النقيب: المشكل التربوي والثورة الصامتة: دراسة في سوسيولوجيا الثقافة، المستقبل العربي، عدد ١٧٤، اب/ أغسطس عدد ٨، ١٩٩٣ ، ص ٦٧-٨٦ .
(٧٥) المرجع السابق.
(٧٦) مصطفى صفوان : صناعة القهر: علاقة التعليم بالابداع في المجتمع العربي، الناقد، العدد الواحد والسبعون، ايار/مايو ١٩٩٤، ص ٤٢-٤٦ .
(٧٧) صفوح الأخرس: علم الاجتماع العام، مطابع مؤسسة الوحدة، دمشق، ١٩٨٠ ، ص ٢٠٦ .
(٧٨) لم تنشر نتائج هذه الدراسة إلا في سياق هذه المقالة.
(٧٩) القنيطرة هي المدينة التي احتلتها إسرائيل عام ١٩٦٧ ودمرتها بعد الاحتلال، وقد استعادتها سوريا أنقاضا في عام ١٩٧٣ . والقنيطرة هي مركز المحافظة التي تحمل اسمها، وقد أجريت الدراسة في قرى وأرياف هذه المحافظة.
(٨٠) بعض الكتاب العرب يتجنب أن يخوض في تحديد المفاهيم الأساسية التي ترتكز إليها أعمالهم العلمية، وغالبا ما تقع في أيدينا كتب ودراسات وأبحاث عن قضايا بالغة الأهمية والخصوصية، ويدهشنا أن الكتاب لم يتطرقوا أبدا إلى تحديد أو تعريف المفاهيم العلمية الواردة في كتبهم. ويمكن لنا في هذا السياق أن نشير إلى كتاب محمد زيدان حمدان: أزمة التربية في البلدان العربية: واقع ومشكلات وآفاق، دار التوجيه الحديثة، عمان، الأردن، ١٩٩١ . يقع كتاب حمدان في ٣٠٧ صفحات، ومع أن الكتاب يدور من أوله إلى آخره حول الأزمة التربوية، إلا أننا لم نعثر أبدا على تعريف واحد للأزمة، أو إلى تحديد لمكونات المفهوم، مع أن الباحث يذكر عدداً كبيراً جدا من الأزمات التي يصنفها في معادلات وفصول. ومثل هذه الأعمال والحق يقال تعبر عن مأساة المفهوم الذي يشكل مدخلا أساسيا في بنية التفكير ونمو التفكير.

عصاب النص

«مبحث بسيكولوجي لعوالم رواية حين تركنا الجسر»

اسعد فخري*

لك الحق انت في ان تفسر الأشياء كما تشاء. انا اقدم مادة، وهذه المادة هي التي تحاكم ويمكن استنتاج اشياء كثيرة منها.

اما التفسير فمن حقك ان تصل إلى اي شيء ضمن المعطيات التي تجدها صلبة وقادرة على تفسير ظاهرة معينة»

عبدالرحمن منيف[١]

يسعى هذا البحث إلى مقاربة بسيكولوجية تتامل خطاب «حين تركنا الجسر»[٢] للروائي العربي عبدالرحمن منيف عبر قراءة تحليلية ترتهن إلى معايير تطبيقية نحاول من خلالها تقديم المشهد العميق والمختفي لنص «الجسر» وسياقاته.

---

* باحث من سورية .

إنّ الملفت في «حين تركنا الجسر» كنص روائي، مركب السياقات الهذيانية الذي ينطوي عليه وإمكانات الانفتاح، والتجلي المتعدد على المعنى والدلالة اللذين يكرسان مفاهيمه من حيث إنه بناء ذو مستويات متعددة، وقابل لقراءات مختلفة باختلاف البيئات والأزمنة[٣].

ولربما تكون مناظير القراءات المتعددة لـ «حين تركنا الجسر» هي من أولويات التوقف المتأمل لنصّ يحتوي كل هذا الفضاء الرحب من التأويلات والإيحاءات، ويستدعي في الآن ذاته جملة من الافتراضات التي تتساوق والبنية العميقة لمكانه ومقدراته.

إن خطاب الجسر خطاب روائي متواتر، له تلاوينه وفسحه، له آفاقه وعوالمه ذات الخصوصية السيكولوجية، التي تتمظهر وتتباين مجتذبة الكثير من المناظير، وزوايا الرؤية المختلفة اشتغالاً على نصّ يمتلك قيمته الفنية والجمالية من داخله، لا من مظاهر حدوده الوقائعية والحدثية.

ونحن إذ نعرض لبنيان بحثنا هذا، ونكشف عن أسسه الافتراضية، نستميل القول في الحقيقة إلى منحى يمفصل ما بين العصاب «Neurosis» كحالة سريرية «clinical» حسب منهج التحليل النفسي «psyco-Analysis»، وبين ماهو تمظهر نفساني لعصاب الخطاب - النص.

واعتقادنا أن الحد الفاصل ما بين (المعصوب السريري والمعصوب الخطابي) حد له أشكاله التوصيفية التي تميز آلية التعبير عند الواحد عن الآخر.

إذ يتمظهر المعصوب السريري «clinical» في إطاره المحدود ضمن حيز مكشوف، له ملامحه وترسيماته «المرضية» التي تشير بصورة أو بأخرى إلى دوافع التعبير عن تلك الحالة المشخصة التي تنشيء سلوكاً إجرائياً يتباين من خلالها حال المعصوب واستقراره القلق.

لكن الإشكالية التي يرتهن إليها المعصوب الخطابي، ترجع إلى حالة من التكاشف الافتراضي الذي يفضي إلى تمايز في آلية الاشتغال، أو بمعنى آخر إلى تمايز واستقلالية للشخصية الروائية ضمن حدود النص الذي يدفع بعصابه إلى حالة من التمظهر العائم، يثابر القلق فيه على بثّ الهواجس والهلوسات وفق أفق غير محدد لوقائع التعبير عن الحالة العصابية، وفي تلك النقطة ذاتها يحدث التمايز والافتراق ما بين ثنائية المعصوب الخطابي والمعصوب السريري.

لقد ساهمت شروحات (سيموند فرويد)[٤] في كتابه (الهذيان والأحلام)[٥] إلى إقامة جدل هام في اكتشاف الخيوط الواهية لمعصوب النص الروائي، وتشكيلة رؤاه وأفكار تجلياته العميقة، وتعالقه وانفصاله في الآن ذاته عن المعصوب السريري.

لابد أن قراءنا دهشوا لرؤيتنا نعالج (نوربر هانولد، وزويا بيرتغانغ) في جميع ضروب التعبير عن حياتهما النفسية وعن أعمالهما وتصرفاتهما كما لو كانا شخصين حقيقيين وليسا مخلوقين من إبداع القاص[٦]، لكن التدقيق الهام الذي ساقه «ك.غ.يونغ»[٧] في (علم النفس التحليلي)[٨] قد أحدث نقلة ملفتة في علاقة الأدب بعلم النفس التحليلي، وصحّح إلى حد بعيد مقولة سموند فرويد السالفة مؤثرا القول على أن ما يسمى بالرواية السيكولوجية لا ينال عالم النفس مكافأته منها، كما يحسب صاحب العقل

الادبي فقد ادت مهمتها في التفسير السيكولوجي... وأن الروايات التي تعود باكثر النفع على عالم النفس هي الروايات التي لا يعطي فيها المؤلف تفسيراً سيكولوجياً لشخصياته بل يدع مجالاً للتحليل والتفسير.[٩]

وبتقديرنا فقد كان لعرض رؤية «ك.غ. يونغ» أهميتها من حيث إنها تجلت في سياقها إلى توضيح مفاده أن «ثمة فرق أساسي في الفهم بين عالم النفس في فحصه العمل الفني، وبين الناقد الأدبي. ماهو ذو أهمية وقيمة حاسمتين عند هذا الأخير ربما يكون غير وارد عند الأول».[١٠] لذا فإن مسألة الفصل والتفريق بين النصوص التي تتجلى فيها ملكات السياق (السيكولوجي)، وتلك الأخرى التي يغيب فيها ظاهرياً تحدد بشكل أو بآخر آلية الاشتغال التحليلي عليها، ويمنحها مشروعية التناول المختلف من قبل صاحب الاختصاص «عالم النفس» وغيره «الناقد الأدبي الذي يفيد بدوره من علوم النفس ومناهجها التحليلية المختلفة والمتنوعة».

ومن هنا كان لابد من الإشارة إلى التناغم والافتراق في آلية الاشتغال، والفحص على نص الجسر، وتحديد البنى التي تتساوق ومناظير تحليلاتنا الافتراضية المقبلة.

النص وتعددية المناظير النقدية

لعل الناقد «جورج طرابيشي» في كتابه (رمزية المرأة في الرواية العربية)[١١] كان من طلائع النقاد الذين تعرضوا لرواية (حين تركنا الجسر)، ونقد منهج التحليل النفسي مستندا على «المعجم الفرويدي» بقوة واضحة.

لكنه في تقديرنا لم يوفق في استلهام المعايير الجوانية لنص «الجسر» ولا في اكتشاف خيوطه المختفية وتضميناته الإشارية التي كانت تحتاج إلى الفحص والاكتناه، وهذا ما ساهم في وقوع البحث ضمن منزلق قسر النص على معايير «بسيكولوجية» سابقة التحديد لم يستشرفها، ويسبقها انفتاح موضوعي على عالم النص وتجليات تأويلاته.

والمفارقة الهامة عند الأستاذ طرابيشي انه اتكأ على اعتبار «نص الجسر» يتحدث عن هزيمة حزيران دون أن يسهب، ويسوق هذه المسألة على استنتاجاته النقدية والتحليلية التي كانت تفسر الكثير من إشارات النص على «عقدة أوديب» أو بعض توصيفات المازوشية masochism، وكذلك التباينات والتناقضات في إطلاق المعايير الاستنتاجية للإشارات البارزة، وذات الأهمية ضمن سياق النص لنلحظ: أدب عبدالرحمن منيف في (حين تركنا الجسر)، وأكثر رواياته الأخرى أدب مغلق محاري لا يدع نافذة على العالم الخارجي إلا ويغلقها ولا كوة إلا ويسدها فهو في الأساس أدب اختناق.[١٢]

على الرغم من هذا الاتهام الذي لا مقارب له في أدب عبدالرحمن منيف، سرعان ما يبادر الناقد طرابيشي ليقول: «فعلى الرغم من أن (حين تركنا الجسر) هي في الأساس رواية عن الجسر وهزيمة الجسر فإن الجو «الايروسي» المبهم الذي يكتنفها من أول صفحة فيها إلى آخر صفحة لمثير الشبهات حقاً، ولا يترك لنا خياراً إلا أن نعيد تفسير الكثير من الوقائع والرموز على ضوء العقدة الأوديبية».[١٣]

ويتقديرنا أن هذا التناقض الملفت في إصدار المعايير النقدية أولاً، ومن ثم التعرّض للنص عبر التضمينات القسرية وفق منهج التحليل النفسي ثانياً مردّه أن نص (حين تركنا الجسر) له مقدرات الانفتاح، وملكاته وليس أبداً (المغلق والمحاري) وهذا ما توصل إلى استنتاجه الأستاذ طرابيشي فعلاً من خلال تطبيق التحليل النفسي على العمل الفني، يبدو لنا على العكس منهج إغناء، فهو يضيف إلى العقد الظاهرة عقداً باطنة، ويجعل للعمل عدة مستويات للقراءة والتأويل، ويعطي كل بعد عمقاً بعيد الغور مثل العمق الذي يعطيه اللاشعور للشعور.[١٤]

ثمة مسألة أخرى لابد من فحصها والتوقف عندها، وفحواها المقاربة الشيقة ما بين «الشيخ والبحر» لـ «أرنست همنغواي» و(حين تركنا الجسر).

وعلى الرغم من إسهاب (الناقد طرابيشي) في تبيان نقاط الالتقاط الكثيرة بين العملين يبقى من وجهة نظرنا أن المقارنة لم تستوف شرطاً أساسياً يتعلق بماهية نص «الشيخ والبحر» الذي يسوق حكاية غير ناجزة الأحداث مسبقاً.

بمعنى أن الشيخ وسمكته كحكاية لم تكن مركباً متواتراً يعتمد على ردة فعل محددة أو إن جازلي التعبير لم تكن علاقة ثأرية كما هلوسته حكاية «زكي نداوي» وبطته الأسطورية. إذ أن النداوي كان باحثاً مولعاً وشغوفاً لاصطياد بطته عبر سياق داخلي يعتمد على الثأر منها ليس لشيء، وإنما لأنها استطاعت أن تفلت منه لحظة التصويب، وبدأت أتذكر من جديد! التهبت الدماء في عروقي، وغام كل شيء، وفي تلك اللحظة سلمت جناحيها للريح، كنت أفكر في الجسر والهزيمة عندما أفلتت الزانية ص١٤». ويتقديرنا لو أن المقاربة كانت بين (موبي ديك) لـهرمان ملفل، و(حين تركنا الجسر) لكانت مقاربة أقرب إلى الموضوعية منها إلى الشيخ والبحر، وهذا ما ذهب إلى الإشارة له الناقد طرابيشي أيضاً حيث كان من الممكن أن نقارن بين هاتين الروايتين، وبين رواية هرمان ملفل (موبي ديك) التي تروي بدورها قصة صراع بين إنسان (القبطان أهاب) وبين حوت (موبي ديك)، ولكن هرمان ملفل لم يكن يكتب رواية بل ملحمة، وقد وضع مشروعه موضع التنفيذ في زهاء (١٠٠٠) صفحة توراتية في لغتها وتعدد أبعادها وضخامة مسرحها.[١٥]

ونحن نرى أنه ومهما كانت الرهانات التي يمنحها الأستاذ طرابيشي لنص هرمان ملفل[١٦] تبقى البنية الروائية ومساحاتها مؤشراً أولياً في إقامة المقارنة التي لو حدثت لهذين العملين لكانت توقفاً ملفتاً وهاماً، ولكانت أيضاً سبقاً في اكتشاف ماهية أدب عبدالرحمن منيف الذي استطاع أن يحتل حيزاً كبيراً في عالم النص المفتوح والتأويلي.

تبقى (حين تركنا الجسر) نصاً روائياً يحتمل التأويل، وسياق الهزيمة إشاري فيها، لكن إشكالية النظر إليها كعمل يتحدث عن هزيمة حزيران[١٧] دون ذلك يسلبها معالم جمالية وفنية كثيرة، والمجدي في تلك الإشكالية أن يكون هناك تعرض متعدد للنص حين الاشتغال عليه وفحصه، وألاّ نسلب ذلك النص خصوصيته التأويلية، ونقسر فحواه على ظواهره دون اهتمام لها يخفي ويستبطن، فإن النظر المتوازن إلى مظاهره وخوافيه ضرورة لابد منها. لعلنا هنا آثرنا أن نتعرض لـ (حين تركنا الجسر) من الداخل دون أن

تكون لدينا رغبة في إهمال ظاهرها كنص روائي، فهي في الحقيقة عمل يحاكي الهزيمة، ويستطرد في توصيفها، ومعايير مذهبنا في التحليل والفحص تستند إلى تولّج خطاب الجسر تولجاً افتراضياً as-sumption وتلمسياً يعتمد الإجرائية Operationism في الاشتغال، ويثابر على اكتشاف المفاعيل المختفية بين طيات النص وتلافيف موضوعاته، أملين في إزاحة الستار الذي يلف (نص الجسر)، ويخفي تلاوينه وتشكيلاته ذات الأبعاد والرؤى العميقة والجوانية.

فوانيس النص

إن لعبة المداليل في رواية (حين تركنا الجسر) لعبة صارخة حيث تختلط جملة الدال في مدلوله، وتتبعثر اوراق الشخوص في الدلالات الجوانية، ويستفحل ما يسمى باللاواقع المتناقض عبر السياق.

صياد وكلب، طيور وأنهر وجسور، شجر وبندقية، هواجس وهذيانات، أحلام ووقائع، كوارث وكوابيس، إحباطات وعقاب.

إنها شيفرا coding شديدة التشابك والتعقيد.

لكننا سنحاول البحث عن أدوات للآلية التي ستوقظ الرموز والدلالات في جوانية الخطاب الكامنة. يتلمح الدارس لنص الجسر آفق المعمار السيكولوجي بنيانياً ليلحظ الدروب الظلالية، والمفارق المعتمة لرهاب الذات التي تستلهم لا شعورها النائم باتساق يبث ذنوبية حسية لها مذاق العنف والعقاب منبلجة على السنة زكي نداوي المبعثرة والملتمة في اللحظة ذاتها.

إن الافتراق والتقاطع، التناقض والانسجام، الموت والحياة، لعبة دلالية لها شكلا الغياب والحضور.

فانوس الفوق

يذهب الفوق في خطاب زكي نداوي مذهباً تراجيدياً، صياد وكلب، رحلة اصطياد غامضة تتارجح بين الوجود والعدم.. يتمكن الوجود من إلقاء نفسه في أحضان الطبيعة الغارقة في أشجارها، وعلى ضفاف الأنهر والمستنقعات عبر تنقل زكي نداوي وكلبه «وردان» في حركة موتورة فيها شغوف البحث عن الطريدة المختارة (البطة) دون سواها.

غير أن زكي نداوي يطل في مراحل مختلفة عبر تداعيه الذؤوب ليعلن عن شخوص أسرته، وطباعهم وافكارهم دون كلل أو ملل.

وعلى الرغم من هذا تجد العدم يخيم على تواتره بأجنحته التي تحجب عنه لحظات الوجود عبر آلية الوهم واليأس التي تستفحل في سلوكه لتجعل من وجوده (فوبيا)phobia ينهار امام سلطانها جانحا نحو العنف المتمثل بالقتل أو إلى صياد يستجدي التأمل contemplation نحو طريدته، وبين الصياد والطريدة ثمة أشياء تتجلى وتختبىء، تتوهج الموجودات تحت ظلال الأشجار، وعلى موسيقى نغوم لجوقة الطيور التي تنتشر عبر سياق الخطاب الذي يلملم تبعثره في رحلة صياد وكلبه، وفي أصقاع مختلفة، لاهثاً خلف طرائد البط، راغباً في اقتناص ملكتهم التي كانت قد أفلتت منه انذاك، حيث يأخذ شكل هذه الرحلة شكلاً مغايراً فيه رغبة الانتقام، وإعادة الاعتبار لصياد هزم أمام طريدته لظرف ما أو لسبب ما.

هكذا يتوالد افق الرحلة الاصطيادية في رواية (الجسر) لتتولج الخطاب جملة من الأحداث والوقائع عبر انماط التداعي والهلوسات والهواجس، ليبحث حينها الافق عن الأفق، والرحلة عن الرحلة، والصياد عن الطريدة، والطريدة عن الصياد كل شيء، في رواية (حين تركنا الجسر)يستحيل إلى باحث دؤوب عن ذاته بذاته.

ثمة عزوف اجتماعي ينهال على زكي نداوي بين الفينة والأخرى، عزوف يحاصره بشدة وتمكن، يقبض على تلابيب سلوكه، وبتقديرنا أن منيفاً قد طوق خطابه بتراكيب لامست مختلف جوانب السياق الروائي، حيث جعل من الشخصية الواحدة المعلنة، حمالة للحدث ومراميزه مساوقة بالرغبات الجامحة التي تمفصل تلك الشخصية وتجلياتها التركيبية structuralism المتواترة، وما من شك بأن عبدالرحمن منيف قد دفع زكي نداوي بطل الجسر الوحيد والمتوحد ضمن شروط روائية غاية في الصعوبة والوعورة، ليحقق معادلة من أصعب المعادلات الجمالية، ألا وهي الشخصية الناجزة «بسيكولوجيا».

والناجز (البسيكولوجي) في شخصية النداوي يعود إلى تلاؤمها مع ما رسم لها أن تكون، شخصية ذات أبعاد ومدلولات نفسية اجتماعية تمشهد وتمظهر ترهلاً اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

وتشير بوضوح على هزيمة الإنسان على صعيده الداخلي، ومفاعيله الخارجية لتضع إشكالية ذاك النصوع المهيب لانهزامه وقهره وتكوصه (retrogression) التباين.

فانوس التخفي

١- النوبة (fit)

يرتدي خطاب منيف في سراديب تخفيه ثوب المهابة والوقار، ويتجلى بكونه الواهم والموهم بلبوس اخاذ في انشطاراته وبلمته عبر اقنيته الأنوية معلناً عن اناه solipism المحتجبة في مفاعيل أعصبته ورضوضه، إذ لم يفتأ النداوي الإعلان عن ذاته، بل تجده لاهثاً ارقاً في دفق خواصه الخافوية -un conscious وانكشافها نحو السطح، وتعويمها تعويما قوسياً عصابيا، تتقلب الخواص عبره على تموجات سطح القوس لتأخذ ابعادها التأويلية المنفتحة واللانهائية، ومما لاشك فيه أن الشكل الظاهراتي -phe nomenology المعصوب لخطاب (الجسر) هو الشكل الايقادي الذي يترامى على النشور العصابي الهذياني تحقيقاً لزمن النوبة:

«اصرخي يا بنات اوى، اصرخي بفرح الأبالسة حتى تتشقق مؤخراتك النتنة، فالهزء الذي يمتلىء به الهواء لم يعد يهمني».(ص٧)

ومن الملاحظ أن موكب النوبة الموتورة بدا منذ الوهلة الأولى لزمن الخطاب الوقائعي.

ففي البدء أشير إلى لحظة النوبة «الصراخ».

غير ان الفارق بين الصراخ والصمت كان مليئاً بكل شيء، كان زمنا كليا إلى درجة أن انتماء الوقائع الجزئية أصبحت تشكل الكل المنفتح دونما إبطاء، إعلانا عن الاستعداد المركب لرحلة الرموز من الخافية إلى السطح، تلك الرحلة الماردة والخارجة عن مألوف قوانينها ونواظمها الرهابية phobic.

ويجدر القول هنا ان وتائر الصمت التي حلت على زكي نداوي كانت تلك المفتاح الذي أغلق باب النوبة العصابية وأرداه قتيل الانتظار الذي يعانيه الآخرون.

وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضعت في زحام البشر وبدأت اكتشف الحزن في الوجوه، وتأكدت ان جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيراً عن الجسر وأنهم ينتظرون ليفعلوا شيئا. (ص ٢١٣) هكذا تذهب خطوط الطول في خطاب عبدالرحمن منيف لتعلن عن نفسها الأفقية مولدة خطوط العرض والتقاطع عبر سمفونية الخافية ومراميزها. تلك المراميز التي تكتب سفر النص، ومؤولاته اللانهائية.

والنوبة المعلنة عبر السياق تندفع نحو الذروة لتشكل زمن التمظهر الذي يقارب الخافية لتتساوق الرغبات المختبئة نحو نشورها دافعة ملامح الأمكنة إلى احتلال وولوج أزمنتها والرموز التي تقمص مراميزها النقيضة والمتباينة بتلحظ في أحايين (زمكانيتها)[١٨] chronotop المختلفة، حيث يتسلط الرمز symbol في خطاب (حين تركنا الجسر) على رمزه ليخلق نواة كينونية لحركية الرموز المستلقي في قيعان خوافيه ومخابئه المدثَّرة.

ونعتقد هنا ان استيقاء الرموز ضمن شبكة رموز الخطاب يغيب تماماً إلى درجة يتحول فيها إلى خالق وباثق لكونه الرمزي والتوليدي ضمن مشبك الخطاب الحلق بخصوصية صارخة إلى سبق يستحيل فيه زكي نداوي إلى غيره، والبطة إلى اللابطة، والكلب إلى اللاكلب، والأب إلى اللاأب، والأم إلى اللاأم، وكل شيء إلى غيره يستحيل، ويستحيل من خلالهم الخطاب الروائي (للجسر) إلى نوبة حارة تنقلب على جمار الخافية المتقدة في أوج عصابها وقلقها المستحكم والحاكم بإلحاح ومثابرة.

حينها تتدفق السياقات البدئية للخطاب الروائي إلى ساحات النوبة العصابية عبر نشورها الهائج، وباتجاه تشكل افق الرموز فيه مراميزها لمبادئه «الهدم والتكوين»، أو إلى شكل من أشكال المجاهرة بالخلق فوق رماد الموات الدلالي للخطاب.

والنوبة هناك لا تشكل الانزياحات الكبرى على جماليات الخطاب بسيكولوجياً وحسب، وإنما تمارس مفاعيلها ايضا على توقد السياق العصابي المتعدد الذي يداهم مسافات المباداة الخطابية لينحسر تدريجياً بالصعود نحو الأسفل كلما انعصب الرمز، وأصبح مرموزا وكلما آن للحظ القتل كمرغوب في مركب زكي نداوي العصابي أن يقترب من التحقيق كحالة انتقامية revenge، والمشبك التماوجي للنوبة في خطاب (تركنا الجسر) يعتلي عرش العزيمة للذات ليكوّن الرضوض ويباده الجوانيات عبر متون المرتكزات التالية:

١- معصوب الأب والأم.

٢- معصوب القتل تأسيساً على رماديات الكلب وردان والبطة.

٣- الانزياحات الداخلية للعجز والدونية.

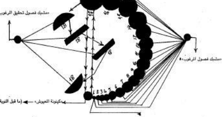
٤- افتراض التعامل والصراعية مع رموز حيوانية لها كل العلاقة بالمستويات التي تنتمي إلى الأعلى والأسفل، إلى السماء والأرض.

٥- حالات من التفجر والغثيان لها مذاقا الاستيهام والفوبيا phobia.

ولاشك أن تلك المرتكزات هي المشيد والدافق للنوبة المتصاعدة نحو الأعلى والمتصاعدة نحو الذروة كنكوص retrogression ارتدادي يفترض الصراخ ويمارسه، ويستهيم الصمت ولا يبلغه لنلحظ:

- ذلك الصبر المخنوق الذي يطفو في داخلي كأمواج صغيرة ولابد أن يدمر كل شيء (ص٥٠).
- صرخت كإبليس (ص٥٠).
- صرخت بلؤم لأوقع في نفسي أذى حقيقيا (ص٦٨).
- يجب أن أشفى، أنا مريض وحالتي تزداد سوءا (ص٧٨).
- قلت بصوت مرتجف (ص١١٤).
- صرخت بفرح.. لو أن دمي ينفر من عروقي (ص ١٥٠).
- الهذيان هذا هو الوصف الحقيقي للحالة (ص ١٥١).
- سأقطع يدي ذات يوم وأدفنها (ص ١٨٤).
- إنها العنقاء... هل العنقاء موجودة إلا في مخيلة المرضى والمعتوهين؟ (ص٣٩).

والذي نعتقده أن النداوي يجاهر بالقتل ويخفيه، ينشر تضاريسه ويلملمها، ليعلن مجدداً عن عجزه وقوته، إنها لغة القول المنفعل، والفعل المتكوص باتجاه الذروة المتحالفة مع أرقها وسأمها وعجزها ومواتها المنتظر، إنه الذهاب باتجاه النهوض من رماد اليباب إلى الانبثاق والخلق.



ترسيمة (١) - النوبة وفصول خطاب الجسر

لم تكن النوبة إلا ذاك الهاجس المتدفق للخروج عن مألوف المعيوش، والتحليق نحو الأفق اللانهائي لثروات الخطاب وما تمظهر في الترسيمة(١)، يبين بجلاء السلم البياني لتصاعد النوبة وانحسارها تمثلاً بوابل من المراميز التي تدخل حيز الحجوم الخطابية باتساق مع ترادف أزمنتها القولية.

فرحلة النوبة رحلة عارمة وموتورة نحو تجلياتها، والانزياحات التي تتصاعد من خلالها ماهي إلا انزياحات تستلهم القتل كحالة تقارب مرموز «البطة» عبر شتائم زكي نداوي، وانفعالاته السياقية، وتلحظه الدؤوب إلى اعتبار القتل كحالة تعرب عن الثأر الدفين والجواني الذي يستلهم إعادة الاعتبار لشخصه المبذول والمسفوح فوق أطلال الذات المعصوبة بعد أن أصابها مس القتل والوجعية والهاجس.

وما تعدد مظاهر النوبة وتغير أشكال حجومها على سلم الترسيمة (١) إلا شكل من أشكال الانزياح التوليدي، وصورة لآلية الخروج من صفر التأويل إلى لانهائيته عبر مشبك هواجس فصول مرغوب القتل، وهو محاولة أيضا للخروج عن مألوف الاعتيادية المهيمنة على ناس الخطاب وكينونتهم، والذروة في الترسيمة رقم(١) هي ذروة النوبة ومفاعيلها الإرهاصية، والتي أنذرت بوجود مؤشرات السقوط، وتناظرها مع مشبك تحقيق المرغوب.

فالقتل كان مشهداً له دوافعه الخافوية، والتي ارتدت بعد تحقيقه إلى مسلك نكوصي، والنداوي بعد أن قتل البطة تلكأ فوق أحلامه، وبدأ رحلة البحث عن فريسة أخرى ليعيد اعتبار القتل مجددا. لذا تجد أن بيانات الهبوط في الترسيمة(١) لم تأخذ الشكل التسلسلي المنتظم، وإنما خضعت إلى تدفقات فوضوية لا منتظمة ارتهنت في النهاية إلى جذب المعيوش، وسقطت في أحضانه لتمارس صمت الآخرين بسكون الانتظار.

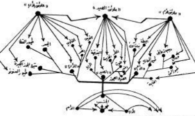
٢- شجرة الخافية: unconscious

تكتظ جمهرة المعصوب الخافوي لتعلن عن أرقها ومكبوتها مخلّفة جذورها تتسلق ناحية التسامق لاحتلال أمكنتها على الأغصان الوجلة بتوتر وفوبيا.

وبتقديرنا أن اكتظاظ المعصوب بهذا الحشد الهائل من الرموز يداهم مدارات المراميز الوليدة ويقتحمها اختراقاً، ويشرع أبوابها نحو أفق لا متناهي من التأويلات.

إن اللجوء إلى معاينة المشهد الاجتراري للخافية، ومجمل تصوراتنا لمقاربته «سيكولوجياً» كان المبحث الأساسي في تفحص البعد القاعي لميكانيزم mechanism العلاقة المثلثة بين (الأم - الأب - الجنس).

وتعويم تلك العلاقة بينهم مع الحرص الشديد على استقطاب الرموز المنسجمة والمتسعة من خلال كل عالق في الترسيمة(٢):



آلية القاع الخافوي لزكي الداوي unconscious. mechanism

ترسيمة (٢)

للوهلة الأولى يلوح مشهد التشابك والاختلاط في شجرة الخافية.

غير أننا سنحاول أوليا القيام بإنشاء شكل من أشكال التفكيك المنطقي على الميكانيزمات التي سيصار إلى إعادة لحمتها بعلائقية عند تعرضنا لتحليل الدارات الأخرى من فانوس التخفي وتجلياته الخطابية.

وتبيان الروابط التي تنتج التأويل والتوليد عبر كل مرموز خرج عن مألوف الخافية محولاً السكون الكامن إلى حركة وموتورية ذاتية.

إن تثبتاً دقيقاً للقاع الخافوي عبر ترسيمتنا(٢) يمهد للميكانيزم فرصة الإعلان والكشف أوليا عن تناحرية الأب - الأم، التي تولد تدريجيا مبعثها اللبيدوي Libido، والذي يفتح مجالات الأفق أمام الإخراجات المتسامقة لترسم مساحات من الامتداد الترميزي symbolzation لنلحظ الآن تناظر الموازين التناحرية:

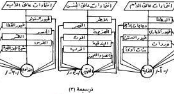
- كان أبي حكيما يا وردان رغم اعتراضات أمي وصخبها (ص٢٤).

- لم يكن يعبأ باعتراضات أمي، ولا يغير طريقته (ص٢٤).

- كانت الكلاب تعرفه فلا تقترب منه، وإذا رأته هربت إلى مسافة بعيدة، أما أمي فكانت تغريها العظام التي ترميها وكان هذا يسبب خلافاً بين أمي وأبي لا ينتهي (ص٣٢).

كان صوت أبي يحافظ على نسق من الرتابة والهدوء، لا يمكن لأحد أن يغيره، أما مقاطعة أمي وكلماتها النابية فكانت تضيع في الصمت حتى إذا انتهت من صخبها عاد يتابع، وكان شيئا لم يحدث (نفس الصوت، نفس النبرة) كان يتابع من حيث توقف (ص٢٥).

ولما كانت التكشفات الارتهانية لمفاعيل الرموز تتناوب في الإدلاء بتاويلاتها حول فلك العالق الرئيسي لثلث الخافية بات من الممكن أن نشكل كماً تسقيباً للانتماءات الرمزية لكل عالق من شجرة الخافية:



ترسيمة (٣)

ولم تتأتى الانتماءات المجدولة آنفا من فراغ، وإنما كان هناك توزع انتمائي اركسترالي يتضافل ويتدفق مع ما يتسق وينسجم في الآن الروائي، أو الراهن التأويلي للخطاب.

ونحن حسب رؤيتنا عبر افتراضاتنا التصورانية أن جملة الرموز في العالق الواحد تخضع لانشطارات أرضية وعلوية بمعنى أن ثمة ما ينتمي إلى الفوق ومعيوشاته، وما ينتمي إلى الأرض ومعيوشاتها مما يستدعي البحث والتمحيص في ارتباطات العالق ككل باجزائه المشكلة له، فعالق الأم يتباين عبر الهيمنة الحيوانية على (كله) الجاهر بترابط وتماسك انتمائي.

فالغابة مرتع الطيور والحيوانات، والأم في خطاب (تركنا الجسر) رغوية برموزها، مأخوذة بها إلى حد التماهي، فحبها لطيور الحبارى والكلاب لا ينقلب إلى «كره» hatred انعكاسي، بل يشتد في أغلب فصول الخطاب التي يتداعى عبرها زكي نداوي متحدثاً بارعاً عن سفر آمه الصاخب ملونا أحاينها في مقاطعة أبيه بلون الفضول والتطفل وتشويش التأمل، والتألق لخلواته المقدسة.

فالتقابلات الحيوانية المتجانسة في عالق الأم تشكل الغابة في مفاعيلها الرمزية، فالتبصر في رموز العالق الستة تحيل إلى تكالب على البنية structure الواحدة في مبعثها الحيواني، فالقاسم بين البطة ودجاجات الأرض يحيل إلى القاسم بين طيور الحبارى وطيور السمن، وإلى الكلب وردان وطبائع بنات آوى.

إنها التناغمsyntonia – الغابة – في قواسميتها التي تجتذب الكل الحيواني، وتطلق العنان للتبعثر من جديد في ثنايا يباب النص وانقلاباته.

أما عالق الصيد هذا المتحين البارع في اكتناه الحياة على أطلال التمويت يتواتر كلما اشتد التماثل بين الرموز المتشاغفة، وكلما تنافر النقيض عن نقيضه.

فحين تنبثق القواسم في مقاربة رمز برمز آخر عبر العالق المهيمن تتماوج علامات الارتباط العضوي على افق الرموز ونشورها (المجدول)، وكأنها تتلاطم في المد والجزر، في البين والمختفي، في العلاقة وتاويلاتها الإسقاطية projection إلى ان تتمظهر على هيئة (لبيبدو) Libido يستبيح الصيد كأداة تعويضية restitution للفعل المحبط وانكساراته.

النهر والمطر، الهزيمة والموت، البندقية والحرب، والصياد والعجوز، تراتيل خطابية في لذة البحث، بحث الشيء، عن أجزائه الناقصة، ذروة في الانسجام والانتماء. انه الملعوب العلاماتي للعلائق شديدة الاستحكام إذ تستدرج الرموز نحو معوضاتها البنائية.

ما تبقى من الثالوث هو عالق زكي نداوي او بمعنى آخر هو العالق (المعصوب) دافع الحياة في الرموز جميعها، إنه الخالق والباثق لها يبعثرها من حوله ويستجمعها كلما آن الأوان (البسيكولوجي) إنه العالق الأهم في ثالوثنا المفترض والذي لم ينشأ من فراغ، وإنما كانت هناك تجليات شديدة التماسك سنجاهر بها عبر تعرضنا لمدارات الخطاب الروائي.

فاللحظ الذي يتمتع به هذا العالق الأخير، يشير إلى الخطوط اللامرئية والتي تدفع الية الرموز إلى البحث عن وقائع لها تربط المخيال فيها بالمعيوش ومصائره أو بمعنى آخر، ان انزياحات الرموز عبر مؤولاتها المتوالدة تعرب عن رغائبها في البحث عن مراتعها الأرضية، انها رحلة الفوق باتجاه القاع بعكس الحواصل الإجرائية operationism في علائق عالق الأم.

إنها علائق التضاد والحرب والصراعية، علائق اليباب والخراب التي تبحث عن صنع اللحظة الفاعلة لمباداة الرغبة الصارخة التي تجتاح زكي نداوي دون قيد.

مدارات الخطاب:

كل الرموز في مدارات (حين تركنا الجسر) تحتمل الخروج من جلودها وتجتذب التصادم والاحتكاك في فضاءات ترسم اشكالها المختلفة وتعتمل في إشاعة الإزاحات Displacement النصية عبر مشهد يحقق فيه النداوي الكثير ويدفع بالرموز من خلال الهاجس presentiment المعصوب إلى أفق تخيلي fantasy بمشهد جنون اللغة حين تتقاذفها رياح التأويل وتوليداته الرمزية في النص الروائي «للجسر».

ربما، وهذا ما اعتقدناه منذ البداية، أن رواية (حين تركنا الجسر) تهيكلت على مجموعة أساسية من الرموز لتشكل وتقيم الهاجس الشكلي والفني لعمارها وعالمها.

لذا سنحاول التسلل بحذر شديد إلى مراميزها والمحافظة ما أمكن على فحص الرموز ضمن حيز الاحتمالات الموضوعية التي تبقي على روح الرمز وتأويله بانسجام مع الرموز الأخرى محاولة لتجاوز مقولة: تحميل الأشياء أكثر مما تحتمل.

مدارا البطة/الجسر

البطة

ليست طيراً ... إنها شيء خارق... عنقاء هذا الزمان. (ص١٧٩)

مما لاشك فيه أن الروائي (منيف) كشف ببراعة عن مسار الخطوط الواهية لمدار البطة، وعلائقها

بالرموز الأخرى من خلال إحاطة (زكي نداوي) بأسوار الرغبة في اقتناصها، وإشباعها بالمداليل الجوانية التي لها سمة التحليق بانسجام مع غرائزها الطيرانية.

فالرغبة العارمة في القتل هي الامتداد المهيب لتلاطم مؤشرات العصاب.. والنداوي في أحاديثه عن الرغبة يوقد النيران ويقرع الطبول ويوازي اللحظة بأمكنتها، ليحيل الرغبة في القتل إلى طقس جنوبي من الشتائم والسباب، ويعين الهدف الحدثي والمسار الإجرائي لنكوصاته وتوقعاته.

إن مدار البطة مدار حلمي بيانه التمويت وهواجسه الرغبة في تحقيق الحلم، والبطة تتهيكل على شكل ملحمة تكتظ بالتشويش والخلخلة، تمارس جنونها الرمزي لتخلق حائلا بين الحالم والحلم عبر مؤولاتها وتشابكها مع المراميز الأخرى.

وحسب رؤيتنا لهذا المدار تتجلى الكثير من مفرداته البنائية على لسان (النداوي) لتتكشف استدلالاً Vatiocination تجليات انبعاث حدوثه ورغبته الجامحة في قتلها والفتك بها وهذا يعيدنا ليس إلى رغبة (النداوي) بالقتل والتمويت وحسب وإنما إلى دواخله التي تمارس تكالبا شاسعا لهرم مرموزي يتفاعل نحو غاية محددة تطمح إلى تجاوز مسألة ما، لها كل العلاقة بتركيبته النفسية psychosynthesis وانبثاقها على أصقاع النص الروائي لنلحظ:

«لن تفلتي مني أيتها الزانية» (ص٧).

«ستأتين أيتها الملكة... ستأتين وسوف أقتلك» (ص٤٥).

«سأجعلها تنتفض هكذا.. سيدوي جسدها في الهواء وعلى الأرض» (ص٦٢).

«اصطخبت الزانية في رأسي وفكرت أن أبدأ بمطاردة هذه اللعنة التي تسكن عظامي» (ص٩٣).

إذا رغبة التمويت هاجس المدار من الخارج والامتداد بحضور وجل من الداخل، وبعفائية توسع حجم المدار لتجعل منه مرادفا لمدار الجسر الذي ما انفك النداوي عن هجسه.

«كانت بألوانها تشبه قوس قزح - لا - إنها تشبه الجسر أكثر» (ص١١٣).

ولربما كان للتماوج والاندراج ما بين الجسر والقطة دافع ما ورائي للفكرة «البسيكولوجية» والتي تعتمل في دواخل النداوي عبر حرصه الشديد على إخراج البطة بأبهة الملكات، ونعوته الحاقدة باتجاهها يدفعنا لتحديد المرتكزات الآتية:

١- التوصيف الألوهي للبطة وشمولها الفوقي موازاة بالطيور الأخرى.

٢- تحليقها المستديم وهيولية حركتها الدائبة في كل مكان.

٣- انتمازها للطيور ذات الحجم الكبير بما ينسجم وأحلام النداوي العراض.

٤- توازنها المرعب مع الجسر ووقعها المرادف له بشدة.

٥- رغائب التدمير التي تلازم الحديث عن البطة والجسر.

إنها بعض من الإشكالية التي تفتح نوافذ المدار لتبينه ومحاكاته والبحث عن دلالاته المختفية.

ربما يتساءل المتقصي لمدار البطة عن البنى الأساسية التي تشكل صيرورته وإلى أين يذهب في مراميه وأبعاده وكذلك تعدد الإشارات الدلالية فيه.

إن عودة إلى مركب (زكي النداوي) العصابي يحيلنا من خلال رغبته الخافوية إلى مسألتين:

١- القيام بفعل يوازي فعل الأب وحكمته imago.

٢- تغيّب أسباب اليأس والارتداد والنكوص الذي يخيم على سلوكه.

ولتحقيق هاتين المعادلتين كان لابد للنداوي من إيجاد هدف أساسي يواجهه باستمرار مطرد، فكانت البطة التي حملت الكثير من الأحمال الدلالية لطبيعة انتمائية إلى الفوق «العلية» توازي أغراضا ورغائب حلمية لمركب النداوي البسكولوجي، فعلاقتها المطردة بالطيران تقيم انسجاما مع طبيعة الحلم التحليقية، وتواكب معادل تجلي الأحلام واختفاء، وتأجيل الفاجعة بعدم تحقيقها وانكسارها للتوسم الانتظاري والتأملي contemolation الذي يجتاحها فالمطاردة الماردة لها هي التوصيف الحقيقي للفعل الأرضي الذي يؤديه (زكي نداوي) تجاه أحلامه، فطقوس الابتهاج بالقتل تقابلها طقوس الابتهاج بالمطاردة اللاهثة بحثا عن الطريدة والصبوة، وكان النداوي يبحث عن هدف يدركه ولا يدركه، يجده ولا يجده.

فالتقابلات التناظرية بين البطة والجسر ماهي إلا استعادة «ميكانيزمية» للعلاقة التعويضية المركبة، والقاضية بإجرائية فعل القتل لتحقيق رغبة التدمير والنسف لهواجس الجسر الذي يتمكن من النداوي بصورة هرمية تسرق منه الكثير من إعادة الاعتبار المفقود وتحيله إلى اللاجدوى، وفوبيا phobia الاندراج الاجتماعي والنفسي.

وما من شك أن التطور اللاحق على وتائر المطاردة في غثيات الفعل (النداوي) ومقدار تحققه أو انكساره تنتثرُ بشغف حثيث كلما ان الأوان العصابي بنثرها على بعض من قدسية الجسر وجلالته، والبعض المتبقي منها على ملكوت البطة وتألقها. لنلحظ:

«تذكرت الجسر وانتفضت الزانية في ذاكرتي» (ص٣٤).

«وفكرت: الجسر... البطة... إن شيئا ما فقد توازنه في الطبيعة وجعل الأرض ملجأ أسود (ص٣٦)، ولكني رأيتها بعيني راسي، رأيتها تماماً وهي موجودة كما كان الجسر موجوداً» (ص٣٩).

إذا لم يعد من الموضوعي فصل الجسر عن البطة أو البطة عن الجسر، ثمة تلازم اندراجي بين الرمزين، وكان البحث عن أحدهما بحث ناجع للحد من التوتر العصابي Neurotic بالآخر ومشهد لصورة ارتدادية يتمخض فيها الفعل من خلال آلية انعكاسه وقائعياً.

ولكن إلى أي مدى أراد (منيف) ان يذهب بنا عبر ثنائية الجسر والبطة؟

ربما ولجملة إشكاليات لا تستوضح مبدئيا، لكن لابد أولاً من إزالة الغموض الذي يلف إشارية الجسر رغبة في التبين والكشف عن نكوص البطة الذي يبث مؤولات لا متناهية، ويغيب أدوات الإمساك بمشبك مراميزها ليحتجب آنذاك مرموز الجسر كمعادل «رد فعلي/ إسقاطي Projection» على مرموز البطة التي يتم الاشتغال عليها كهاجس تدميري وتعويضي في الشكل اللاسردي الذي يكتنف ثنايا الخطاب الروائي.

كان لابد من الغوص في البنيات الأساسية لرموز الجسر، والافتراضات الإجرائية لعمارته، وامكنة انبثاقه، واشتغاله على آلية التأويل التي تقاربه بمرموزه الآخر البطة.

ومن أشد المفارقات غرابة في رواية (حين تركنا الجسر) قدرتها على تعميم الانسجام على جملة المتناقضات المتباينة ولملمتها لأشد العناصر تنافراً، وتماسكها أمام افتراض المعقول من اللامعقول الترميزي Symbolzation.

وبتقديرنا أن تراكيب الجسر الأساسية تقوم على إدراجه كوسيلة لإحداث حالة التجاوز أو العبور على مشهد يمتاز بالسكون واللاحركة.

ومعادل تمويت فعل الجسر بعدم العبور عليه يتأتى من الرهاب الذي يهيمن على زكي نداوي عبر تداعياته عن أحوال صناعة الجسر وملامح بنيانه وهذيان delirium استعادة صورته وجبروته والقوة المختفية التي كانت تقذف أوامرها بعدم العبور عليه والتراجع عنه إدبارا.

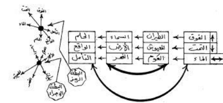
ولكن يبقى التساؤل ملحاً بعض الشيء:

كيف يمكن التوفيق بين الجسر والبطة؟ وهل البحث عن البطة هو البحث التعويضي عن نواجع لمعالجة أزمة الجسر؟

وقبل أن نلج إلى محاولة تحليل هذه الإشكالية الرمزية لابد أن نكتشف فحوى البنيات الكامنة لتراكيب البطة = الجسر:

الانتماءات والخصائص، (البطة):

تنتمي البطة كحيوان طائر إلى جملة الطيور التي لها علاقة مثلثية بالطبيعة:



ترسيمة ٤

تتلاحق المشكلات الرمزية لماهية المدار، وترتهن إلى الانقسام على ذاتها عبر الترسيمة (٣) لفضح البنية الدالة من خلال علائقها بالبنى الداليلية لصيرورة الاعتمال في رسم صورة الرمز ومشاهده السياقية وانشطاره المتفق مع رحلة الحلم لخلخلة السكون المهيمن، وتحويله إلى انفجار يحقق المرغوب المستيقظ في أعماق النداوي الجوانية واللاشعورية The unconscions فالبطة كذات رمزية symbolic self وسياقية لها علاقة حارة بالطيران تقابله (خافوياً) رغبة التحليق في انكشاف الحلم وتحوله إلى هاجس ملازم لذاكرة النداوي ومراحل تجليه العصابي، ولها كل العلاقة أيضاً بالتحت الذي يساهم بشكل من الأشكال في دفق الحركة صوب وسواس المطاردة ومحاولة فعل القتل والبطة في مشهد طيراني - لنلحظ:

«حتى إذا جاءت ومرت فوقنا بأجنحتها الرخوة المنسابة كشراع وصل ميناءه الأخير، أمد البندقية.. سوف أمدها بهدوء عجيب، أسدد ثم أقطع أنفاسي، وكإله مليء بالصبر انتظر اللحظة المناسبة، وتنهار.. نعم سوف تنهار يا وردان كجدار الوحل.. ستنهار» (ص٣١).

إن اتساق consistency الأفق الطيراني مع هذيان القتل ومركب الدوافع فيه ظل الدافع الأهم في تحريض القاتل على القتل بصورة مركبة استنهاضاً للبنيات الأساسية لعمارة الرموز.

إن الافتراض الإجرائي لتفكيك الرموز، افتراضا (اثنى عشريا) يستند على ثلاث بنيات رئيسية:

(الفوق - التحت - الماء)، يشتق عنها تسع بنيات أخرى.

ومذهب هذا الافتراض الرموزي يعود إلى إشكالية التناظر والانسجام في الفعل والشكل.

فالفوق يبث ثلاث ترميزات (الطيران - السماء - الحلم) تعتلق عليها الترميزات المشتقة بالصورة التقابلية:



لذا تذهب المشاهد إلى تكريس التكالب والاشتباك في أفق الخطاب الروائي، ليستحيل السياق المكاني فيه إلى ملاعب للحلم وآلية متواترة لتأملات المعصوب.

لقد كان لمثلث (الفوق) الذي هجست به السنة زكي نداوي فضاؤه الحلمي، كحالة تنتمي إلى «العلية» التي تشكل البعد الآخر لكينونة الرغبة الهذيانية عنده.

ولكي يتحقق فعل الرغبة في الحلم لابد من مسألتين:

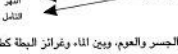
١- إزالة سمات العجز والتلاؤم من بعد ذلك مع الحلم ومفاعيل خلخلته.

٢- هيمنة المخيلة التعويضية التي تستبعد العجز وتوقظ مراميزها بغية الخلق والانسجام.

وحسب ما نعتقد أن المشكل الأول قد تناثرت أجزاؤه في صول الخطاب الروائي، من خلال مكبوته Repressed الذي لم ينفك النداوي في الإعراب عنه.

فالجسر الذي لم يتم العبور عليه ولم ينسف، بل هرول صناعه عنه مدبرين، لم يشكل أفق ما كان يجب أن يحدث (العبور أو النسف).

لذا كانت البطة «الفوق» مرتعاً لتحقيق الرغبة Wish التي تمظهرت بقوة صارخة وشديدة أحالت بنيتها إلى ما ندعوه بـ (مرموز الماء).

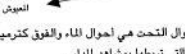


ثمة انسجام بين الماء والجسر والعوم، وبين الماء وغرائز البطة كطير عائم، غير أن الذروة الانسجامية، هي في ترابطية القيمة المنطقية للرمز symbol عبر تناظر البطة وعلاقتها بالنهر ومعقولية العلاقة ما بين الجسر والماء، وخصوصية الوجود والقيمة، لماهية الفعل الدوري للجسر كحالة موحدة له، وذلك لربط طرفي مكان ما بات من غير الممكن ربطهما إلا من خلاله.

لذا سيكون من المفيد افتراض أن العلاقة ما بين البطة والعوم هو تحقيق لإشكالية افتراض العلاقة ما بين التأمل contemplation والذات الرمزية symbolic, self لموضوع ذلك التأمل. لاشك أن لغة التأمل لغة انسياب وتفكر intellection، ومرونة ومطواعية جمالية تأخذ الشكل المساحاتي في متأملاتها، وتحاور الأشياء دون أن تغيبها، مستثارة إياها كموضوع لتحريك هواجس الأحلام الانقلابية على مقومات السائد في الكون وثوابته.

واعتقادنا أن الماء كمرموز اشتقاقي لرحلة مدار البطة يشهد آلية اشتغال التأمل على سلوك الماء ومركباته الشكلية والذاتية.

فمرموز البطة يستدعي بالضرورة ترميزة الماء التي تعتبر جزءاً أساسيا من السلوك الطبيعي للبطة وحركية معيوشها.



مما لاشك فيه أن أحوال التحت هي أحوال الماء والفوق كترميزات symbol zation لها أفقها أو بمعنى آخر جملة العلائق التي تربطها بمشاهد المدار.

ويأتي (التحت) هجّاسا في ترانيمه ليعلن عن أفق أرضي يمثل شكل الحركة وكامنها potential ويولف مشهد التداول العلائقي لمثلث غاية في التطابق والاندراج والانسجام: (الأرض - الواقع - المعيوش) لتتمظهر الدوافع الخافوية في صنع اللحظة الانقلابية على ثوابت المثلث.

فعلائق الأرض بالواقع هي علائق المكان وما يدور على أطلاله، وسياقات المعيوش هي اللغة التي

تصف تفاعل الأرض بما يجتاحها من وقائع وإرهاصات بشرية ليتواثب من بعد ذلك الشعور الجواني لتعميقها وأعمال الخلخلة الرؤيوية في مفاعيلها عبر نشور رمزي انعكاسي يحرض وتائر الدال والمدلول ليقود اللعبة الأولية للإسقاطات projection البسيكولوجية ممهداً طرق التطابق بين الوقائع ودلالاتها.

والسياق التحتي لرواية «الجسر» سياق زخوم بالإشارات التأويلية، وحسب رؤيتنا فقد كان للوقائع الأرضية علاقة شديدة الارتباط بما يسمى الدافع impulsion.

فالرغبة في تدمير ونسف الجسر عبر جوانيات زكي نداوي وتداعياته تجد تحققا أولياً لإقامة قداس الرغبة الممكنة الحدوث عبر البدائل الرمزية symbolism والتأملية:

١- انطباقات الجسر الأرضية.

٢- تماثلات البطة الأرضية.

٣- التوصيف الانسجامي بين التماثل والانطباق المفاعيلي.

وبتقديرنا أن المشكل الأساسي في الهواجس الأرضية في رواية (حين تركنا الجسر) قد استكمل في توصيف رغبة النسف والتدمير ومن خلال اللغة الشعائرية لطابقات البطة الأرضية بأرضيات الجسر ولحظات بنائه وعمارته والمهابة والهيبة في نشور قداسته وجبروته على الوقائع الأرضية.

الجسر/المدار الآخر

«لتتحطم جميع الجسور في العالم» (ص١٨٤)

هي الرغبة والهاجس وحال العصاب حين تتلازم الكلمات في استظهار بانورامي يوعز للأفق بأن يفصح عن مخبوئه، ويحل قيود الألسن كي توصف مجريات الأعماق، وتحاور السكون بالحركة، وكأن الجسر هنا قد استحال إلى مواقد تستوقد الكلمات، وترتهن إلى فضاء واسع يلف اللهو بالفعل، ويتحول بعد ذلك إلى (ميثا) myth جسرية تطلق العنان لمساحات الخطاب الروائي لتستقر في هاجس ملعون أصابه المس وغابت عنه ملامح السكينة.

لنلحظ:

«المياه مليئة بالبط والجسور التي تلطم الإنسان دائماً» (ص١٧).

«أنا داهية يا وردان، عقلي يشتغل بآلاف الأفكار. لكن الجسر جعل أفكاري تتداخل لدرجة لا أعرف كيف أتصرف» (ص٢٩).

«آه لو استطعنا نسف الجسر» (ص٧٨).

«الجسر... الجسر المصيبة» (ص١٨٣).

مدار الجسر مدار عمودي يخالف الأفق. لكنه ينتجه بتوصيف مذهل، وكأنه الخالق له والمناقض غير المتقاطع معه، يولجه ويلفظه، لتعتلج اللغة الماردة في إحكام صيرورته ومشهدة تشكله، وكأنه الواحد الذي

تتجلى عنه التوليدات المتراصة على نحو هرمي، كلما تصاعد الهرم، امتد الأفق من حوله دون فكاك.

ثمة اشتغال لآلية الهواجس والهذيانات على مدار الجسر إذ تستحيل الأشكال فيها إلى فعل يستقي الحلم كمدار للرغبة. والجسر لم يكن مجرد توصيف للأخيلة وحسب، وإنما كان محركاً ديناميا dy- namism لآلية الدوافع في خطاب (تركنا الجسر) ونابذا للردود البسكولوجية الانعكاسية ومشهدا لحالة الاستدماج introjection في العلة العصابية داخل الشخصية الرئيسية.

وبتقديرنا أن إشكالية مدار الجسر تعد المغذي الأساسي للمدارات الأخرى ودافقاً وحيداً لحيواتها.

إن متاتي الانطباقات بين الجسر والبطة يركن إلى النقاط التالية:

١- مرموز الجسر مولد لمرموز البطة.

٢- الاستعدادات الجسرية كذاكرة مكانية هي لغة التخيل phantasy لمدار البطة.

وكاننا نذهب إذا (صح التعبير) إلى اعتبار أن الجسر كاستعادات retrospection مدار ناقص فيه المكان مغيب الأزمة، لذا كان الهجس على لسان التداوي هجساً موضوعياً، ومحاولة لإعادة اعتبار المكان الذي انحسرت أزمنته، فكان مدار البطة مداراً زمكانياً chronotop لكونه التخيلي الذي جاء كافتراض زماني متواتر لخلخلة سكون المكان الصامت في مدار الجسر وفق الترسيمة التالية:



ترسيمة ٥

ورؤيتنا لهذا الشكل تتمظهر في التطابقات التعويضية Restitution التكاملية لمدار الجسر الناقص لزمانه ولمدار البطة الناقص لمكانه، ولعبة التكامل والانسجام تذهب فيها خافية زكي نداوى اللاهثة وراء التعويض أشواطاً لتتباين الأنساق المخبوءة من خلال تناثر تداعيات المدار المركبة التي تستقطب شتى وقائع الخطاب الروائي، وتعمل على توليف البث الحدثي عبر ثنائية (البطة - الجسر) تماهيا بوقد أفكار حكمة خطاب (تركنا الجسر) القائلة:

«لا جسر بلا بطة، ولا بطة بلا جسر».

مدار الأب مدار الحكمة: Imago

«لتشملك سكينة شديدة القداسة أيها الحكيم الميت يا أبي» (ص٣٣).

مدار الأب، مدار القيمة والموقف، مدار الأفق والأخلاق عبر سياق النداوي الراغب في تقمص -pro sopoposis أبيه وموت الأب هو موات الحكمة والعقل وانسحاب يبابي على السياق الاجتماعي السعيد الذي كان من المفترض أن يلف روح زكي نداوي الواهنة.

وحكمة الأب imago في رواية (الجسر)، تناثرت على امتدادات الظل والضوء، وتستأثر الحكمة بعد الحكمة وترتل القيمة بعد القيمة، وتشترط الحيوات بالتضحية والموقف، وتشيد هياكل من الذرا التي لا تطال، والتي ما انفك النداوي يلهث خلفها كلهاث كلبه وردان خلف الطرائد المتساقطة.

ورؤيتنا لمدار الأب أنه وسع أفق الخطاب الروائي وجعل منه هاجساً يوازي الهواجس الأخرى، بل انه قد يتجاوزها في كثير من الأحيان لتندرج به اندراجاً، وليتمظهر المدار بحلته التاملية المتفكرة -in tellextion ناجزاً ونفوذاً إلى البواطن والأعماق depth, psychology مؤكداً حكمته في الاشتغال على الآلية السيكولوجية لزكي نداوي.

ومرموز الأب كمدار خطابي يشكل النواة الأساس في اشتغال المدارات الأخرى ونشورها عبر سياق تأويلي وتوليدي إلى درجة شديدة التعقيد، كـ (حدوتة جوانية)، ولينة التملك والإمساك كحالة تلحظ منذ الوهلة الأولى لنشور السلطان والهيمنة.

إنه الأب الذي لا يستحيل أبداً إلا إلى سواه، ولا يعتلي إلا عرش ملكوته وهيبته وقدسيته. إنه الأب جلالة الخطاب الروائي وموتورم وجوانياته، وارتهانه القابض على كل شيء دون قيد.

واعتقادنا أن مدار الحكمة «الأب» يعود إلى الاشتغال على البيانات التالية:

١- تفكر الأب في حكمته.

٢- لا كلبية الأب.

٣- عشقه للطيور الحرة.

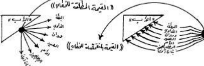
٤- مثله في الدفاع عن تملك الحياة بالتضحية.

٥- تكامليته الإنسانية في بث الفعل بإيقاد دوافعه.

٦- سلوكه العفوي وانبساط غرائزه.

ومما لاشك فيه أن الأب يسترسل ضمن قنوات من القيم، تنتظم ضمن متوازيات أفقية وتقاطعات عمودية يطمح من خلالها في إحراز الفوق أكثر مما يألف التحت، باطراد يتمظهر في الرفض الدائم والعزوف الشديد عن تملك الرموز الأرضية عبر معايير صارمة لتأكيد الفوق السماوي والمحلق.

والأب لم يكن هاجس presentiment الخطاب الروائي وحسب، وإنما ولج إلى شتى المعايير الأولية لبنيات النص مولداً فيها شغوف الالتئام والانتظام، وقدرة الكشف عن الفحوى المخبأة بإطلاقية تغيب نقيضها عبر ترسيمة (القيمة المطلقة) التالية:



ترسيمة ٦

إن إشارية الأب الخطابية ووقائع أفعاله وأقواله وإيقاع حكمته وتفكره وتأملاته المخيال، تستنهض أفقاً (علوياً) يحدد الأبعاد بروية، ويقلب الآفاق بمعرفة ودارية، فهو لا يحب الكلاب لأنها كلابات (ص٣٨) ولكونها حركة بلا بركة (ص٣٦). ويتألق متأملاً في مجراة المدار لتفسير رحلة السنونو وهجرته قائلا:

«هذه الطيور تدور العالم كله، لكنها لا تنسى أعشاشها أبداً، سبحان الله ما أذكاها وما أحنها» (ص٤٣).

ويمتد السياق التأملي للتفكر بالحكمة إلى مداولة الكون انطولوجيا ontology والبحث عن القيمة الأولية للتعامل معه عبر ضرورة استئناس السلوك الأمثل واشتراط الإنساني في المشهد الاجتماعي لنلحظ:

كان أبي يعرف كل الأشياء، يعرف ريح المطر وريح الجراد، وكان يعرف رائحة الموت، قال أشياء حكيمة في أيامه الأخيرة» (ص٣٧).

«كان أبي يقول: الكلمات دخان... الكلمات أرجل خشبية... الأرجل التي لا تعرف الوقوف، أما الفعل فهو كل شيء» (ص٤٣).

كان أبي لا يتعب وهو يقول.. على الإنسان ألاّ يتعب... التعب يقضي على كل شيء.. إنه ينبع من العظام، ويصب فيها تماما مثل بعض الينابيع العمياء» (ص٦٧).

«نام أبي بعد أن فعل كل شيء» (ص٧٩).

«لقد نام أبي بعد أن قام بكل ما يستطيع فعله، انتهى من بناء سور البستان، حول الساقية، استحضر قبل أسبوع من نومته الأخيرة حصان الجابر وشيبي الفرس» (ص٧٩).

«كان يقول: الطير الذي لا يعرف عشه يستحق أن يضرب حتى يفتت» (ص٢٦).

واعتقادنا، أن مدار الأب يطمح إلى صك القيمة وبث الدوافع المختلفة لتمثلها عبر آلية mechanism التداوي، وتولجها في الخطاب الروائي وسراديب deep الاختفاء، والتجلي لمدار الأب الذي أشاد الهياكل الأولى لبنية الدافع البسكولوجية في جوانيات زكي نداوي وأوقد النيران في خوافيه إلى درجة استحال

فيها الأب إلى توتم totem وفوبيا، تأسر مقاليد السلوك عند النداوي، وتشذب أفعاله المتصارعة دون قيد عبر السياق الخطابي للجسر ونسقه system الأفقي.

غير أن الهيمنة المثالوية لحكمة الاب imago بقيت ذلك المقياس الذي تخضع له هواجس النداوي باعتبارها المقدس totem الذي تقدم له القرابين ضمن جملة من الأشكال والتلاوين، لذا يعد مدار الأب مدار الحكمة والقيمة، ومشكلاً أوليا للدوافع، ومؤسسا لآلية mechanism افتراض النشاط أو الفعل sction, act الذي يلهث خلف تحقيقه النداوي برغبة عارمة ولا هبة مستوقدا إياه بذاته المازوشية masochism.

مدار النداوي وكلبه وردان

مدار النداوي مدار يرتقي إلى أفق السراب ناشراً ذعر alarm الهزائم والمذلة، معلقاً مشهداً من التراجيديا على الدواخل والظواهر، معللاً اليباب باليباب والخراب بالخراب والصمت بالصمت، ومشرعاً نوافذ الخوافي، ومرتلاً لآيات الوقائع بلغوٍ من العصاب neurosis (زكي - وردان) وجها لعملة واحدة، جملة مموسقة للواحد الذي يتعدد بالواحد دون أن يخرج عن مألوفه.

مداران في مدار، لهما مذاق واحد، يستحيلان إلى خطاب الجسر، ليتباين الاثنان تماهيا بعقد الصلة ما بين الدونية ومشكلاتها inferiority, complex وما بين الرغبة والهاجس presentiment, and, desire تسللا وتفحصاً.

مداران أصابهما مس التكاثر إلى واحد والتنائي إلى واحد، هو ذا «زكي نداوي» يتقلب على تضاريس وقائعه ليلد ورداناً، له سمة الكلاب واللاكلاب، هي الرغبة الفاضحة عن جنون بائن للغة السياق الخطابي المنفتح على وقائعه المنظورة والمتخفية.

لكن، ثمة هيمنة لهلوسة hallucination المدارين على الخطاب الروائي جملة وفرادى.

تاملات كلبية

لحظة من الصفاء، ولحظة من القلق، يعبر إليهما (وردان) دون تريث وريبة.. يتوضع في خطاب الجسر كمرموز موازٍ لفضاء زكي نداوي ومفاعيله، إلى درجة تستحيل المكونات الخطابية إلى اعتباره هاجس الرحلة ومصائرها.

وافتراضنا يذهب بعيداً في تمحيص التمظهر الكلبي في رواية (الجسر) على نحو من المرتكزات التالية:

١- السياقات الكلبية كقاع ملائم للعصاب neurosis.

٢- مكونات صورة التماهي لمرغوب زكي نداوي.

٣- التماوجات الدونية للخصائص الكلبية المتساوقة مع جوانيات النداوي.

٤- الكلبية كمساحات منسجمة مع المسوغ العقابي

إن علائق التقاطع ضمن المرتكزات الأربعة للتأملات الكلبية، تحدد بدقة – حسب ما نعتقد – المساحات الروائية كمرموز للكلب وردان، واندراجه بشخصية النداوي الرئيسة خطابيا.

فالسياقات (الكلبية) في الخطاب كانت مؤسساً دراماتيكيا لدفع الهواجس العصابية إلى التمظهر والتبين من جهة، ومن جهة أخرى كانت شكلاً مسوغاً للهيبة المتكسرة في أعماق زكي النداوي وهذياناته المتلاحقة والمتتابعة لنلحظ:

«لكزت وردان وقلت بخبث: قل لربك المخذول، لم يتبق إلا أنا وأنت يا وردان، هل قدمت لي العزاء بطقس ذليل لأشعر أني مازلت مهما ومازلت أحيا» (ص١٨).

والهيبة البدنية للكلبية، كانت تتحفز باستمرار ذهول يستنطق هواجس النداوي هاجساً إثر هاجس، ويعتمل في دمائه الباردة لتقديم الرغبة على طبق من العقاب، وليصير الوقائع إلى أفق من الأحلام الذابلة وإلى انكفاء يتمسك بالذهول والفوبيا أكثر من أي شيء آخر.

ولوردان هذا أنساغ من التسلل إلى جوانية الجملة الروائية الهذيانية، عبر تقابلاته ومقارباته مع النداوي وتولجه المهيمن على لحظات الفعل والانفعال، لحظات الصمت والصراخ عبر أبعاد الخطاب وتملكه وملكاته.

والكلبية هنا تستنهض بنائيتها من الدوافع الأولية لصيرورة الاحتلال الساحاتي لأفعال النداوي ونكوصه الفاعل ضمن تشكيلة بانورامية للتماثلات التماهوية بحسية لاذعة، فيها من المغامرة الاستدلالية ratiocination والاستيهام البسكولوجي النافر والمحكم.

لنلحظ:

«نحن إخوة وردان.. نعم نحن إخوة، وفينا شيء مشترك، صفات مشتركة» (ص ١٨)

«أيها المخلوق الأقرب إلى قلبي من جميع المخلوقات» (ص٧٨)

«وأنت يا وردان أنت الشاهد الوحيد على ما أقول» (ص١٠٥)

«ناديت على وردان تعال... تعال بقربي أيها الخل الوفي» (ص١٥١)

«أنت يا وردان شيء له صلة بروحي.. قلت لك آلاف المرات تعال نتحدث» (ص٩٦)

«يا وردان أنا الآن أحدثك كأخ، حاول أن تفهمني» (ص٦٨)

«أنت يا وردان أفضل مني ألف مرة» (ص١٤٩)

«أنت أذكى مئات المرات من زكي نداوي» (ص١٧٧)

«سنبدأ حواراً ذكيا.. كن جسوراً وأجب» (ص١٥٢)

«هل تكون وفياً وترافقني حتى نهاية العمر القذر» (ص١٦٤)

«يجب الأ نفترق بعد الآن يا وردان» (ص١٨٧)

«سأتخلى لك هذه الليلة عن العرش.. أريد تكريمك ولو مرة واحدة في العمر، هل تقبل التكريم يا وردان» (ص١٨١)

«تعال أيها الجاموس يجب أن نفكر، أن نذيب عقولنا في التفكير، نستخرج من أعماقنا المظلمة قراراً.. هل تسمعني أيها الجاموس المخصي» (ص١٣٠)

«يجب أن نجلس كأي رجلين عاقلين نتحدث» (ص٨١)

«ماذا تقول لو قرأت عليك شعراً» (ص١٣٥)

«سأنظم قصيدة، وسأغنيها لك... أنت يا وردان أغنية» (ص١٥٣)

ذلك أن الهواجس والهذيانات التماثلية التي ساهمت في إزاحة الفواصل المنغلقة لرحلة النداوي في البحث عن ظله وظلاله، قد أحدثت إجرائيات استدلالية التبدل، تنحو إلى خلق الشكل الكينونوي للنواة التماهوية لوضع (اللحظة الاستكلابية) موضع الفعل أو النشاط action, act لا السكون، والتأملات (الكلبية) لم تشتمل على حدود وأبعاد معلومة، وإنما داهمت تلابيب الخطاب مداهمة لها موتوراتها التي تكشف رغائب النداوي كلما انكشفت استظهارات تفكيره الراغب Wishful, Thinking وتقدم مكوناتها لتخلق الأشكال الدونية لرغبة النداوي وأمجاده المتكسرة على صخرة الحلم ومشكلاته الخطابية.

فالكلب وردان يتناوب في تحقيق مسألتين:

- أولهما أنه يقدم الشكل المحاكاتي لرغبة النداوي في استنطاق (عقابه) عبر التماهي به، وتسلله بجوانية إلى الاحتكام بالقصاص الكلبي.

- والثانية أنه يعطي رحلة النداوي أشكالا غرائزية تمظهر وتمشهد عزلته وانعزاله isolation عبر حالات الإحباط frusration التي تعسكر في المركب النفسي psychosynthesis لزكي النداوي.

مدار النداوي

إن الأهمية الخاصة التي يتمتع بها النداوي تدفعنا للتوقف طويلا عند تفاصيله ومغاوره بغية تعميمه على أقاصي دلالات الخطاب الروائي لـ (حين تركنا الجسر) برمته، لنصوغ حينئذ الأشكال التفكيكية الأولية لمجريات الأحداث والوقائع بالمجسّ المتقاطع عبر تنقلات استيهامية، وذلك لإعمال الصلة بين النقائض وبنياتها العميقة، وللكشف عن الهواجس الهذيانية المستلقية في سراديب وقيعان deep الخافية unconscious وأفقها المنكشف عن المتمظهرات المترامية حول شخوص النداوي والملتمة بها بريبة ورهاب يكرس الذات الرمزية symbolic,self ويؤكدها عبر نسق system الكلام بصورة القول اللاواعي، تمظهراً بالتراتيل الأولية لما وراء الكم الروائي.

آيات الصيد

ينهض الصيد من سكونه إلى أفق حركي، يوتر الأحداث والوقائع ويمهد نسق system الغربة والعزلة detatchment التداوية.. بطيئا يلهث لاغتيال الذروة الخطابية والحلول، بديلا بدائياً لبهجة الإنسان الأولية ولذاذة الخروج عن مألوف سكونه وذعره alarm فالصيد في رواية الجسر أفق تتساقط منه الشخوص بوقائعها وأحداثها وهواجسها ليستحيل إلى ناهض يبحث عن أفقه الآخر (بعنقانية) تستجمع ذواتها لتلد شكلها المغاير عبر إجرائية operationism الهدم والبناء.

ما الصيد؟

تساؤل يجتذب الكثير من الأجوبة ويلتف على أعناقها بشجون.

ولكي نجيب لابد من أن نقارب بتريث بين إشكاليتين:

١- إشكالية مقاربة الصيد بالاغتراب.

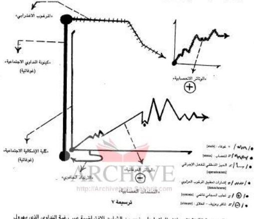
٢- إشكالية مقاربة الصيد بالقتل القرباني scapegoat.

الصيد/ الاغتراب alienation

ما من شك أن الغربة والعزلة detatchment هما الأليتان الاستبهاميتان اللتان بُنيت عليهما تفاصيل التداوي وتضاريسه العصابية neuroticism وأنهما أيضا قد ساهمتا في إيقاد التجليات الهواجسية المخبأة بين ثنايا السياق.

وتتأتى العزلة عبر حيز من المتوازيات والسياقات النصية لتعلن عن الصيد كحالة اغترابية للذات وأفعالها المعلومة ولترسم مشهداً ابتعادياً عن الضوضاء الاجتماعية وصورة انكفائها ولا حركيتها. والتداوي كخارج عن مألوف الآخرين، كان قد خرج من سفر الفعل المعطل إلى سفر الفعل المتأمل الحالم، فالصيد يستدعي الطبيعة ومشكلاتها لحظة بعد لحظة، ويستنهض الهدوء والسكينة عبر إيقاع جواني متوازن، يرنو إلى الفعل بعد تأمله عبر نمنمات (عصابية) تلحظ السكينة لتقيم عليها إجرائية الهدم والبناء الآخر.

على حين نجد المراتع الأولية للأنساق الغوغائية والعصابية التي اجتاحت الكلم الروائي لـ (حين تركنا الجسر) خضعت لقسمة انشطارية splitting اعتملت على إجرائية التنافر والعزوف لبناء صرح من الخصوصية والتمايز لتحقيق الانزياحات البدنية لكينونة التداوي الذي لجأ إلى الصيد بغية التمايز والتباين ولتشييد الصروح المتسقة على ما ندعوه بـ (النمنمات العصابية) التي تستقر في مكوناتها رغبة الفضح والانكشاف والعلانية عبر الترسيمة التالية:



ترسيمة ٧

والترسيمة الآنفة تقدم انشطاراتها على نحو من الثوابت الافتراضية عبر رغبة التداوي الذي يهرول مخلفاً الغوغاء صوب التضاريس والوتائر الانعصابية دون وجل وفوبيا phobia. إنها اللحظة المارقة التي استقرت في عظامه ليفتح الدروب الوعرة، إلى دروب أكثر وعورة وصعوبة مجلجلاً بأصواته المتنافرة اتساقاً consistency، والوتيرة الأولية للنفس psycho. مقيماً أسساً من التمفصل اللوبيدوي Libido بين الهاجس والرغبة ضمن منظومة من الآليات الطقوسية. لنلحظ: «قلت لنفسي وأنا أشق الزحام، أريد أن أتخلص من آخر مظاهر البشر» (ص١١٣).

فالرحلة من الغوغاء إلى الانعصاب ماهي إلا خروج من الفوضى إلى التوازن الهاجس بالحلم. لنلحظ: «بدأ الصيد هذا الأسبوع هماً ثقيلاً أقرب إلى العذاب، فبعد الحركة الهائجة للتغلب على البرودة أصبحت لذة الاغتصاب هي القانون» (ص١٢٤).

وبتقديرنا أن التداوي لم يكن صياداً، لكنه أصبح يقلب اليباب على سراب من الأفق (الصيدي)، يبدل خيبة بخيبة، باحثاً دؤوباً عن دروب اللذة pleasure والبهجة joy الغائبة فوق أنقاض عجزه وسكونه عبر جملة من الإشكاليات الخروجية.

الخروج: withdrawn, behaviour

الخروج هنا خروج عن مألوف النفس ودوائرها، خروج يبيح البنائية البدنية لمعالم العزوف واللذة، وكذلك التوازن واللوبيدو، ويشيد أنفاقاً من التجلي والمماهاة بين التداوي، ومفاعيله الخروجية صوب شطر التباعد عن المألوف الاجتماعي sociolo للمكان الذي يحتويه.

يتناءى التداوي باحثاً عن نفسه التي يخيم عليها الأرق، وتجثم فوقها المناكص، ويلفها يباب من فقدان الأشياء لمسمياتها.

فكان الصيد، مخرجاً أولياً للباحث عن لذة الأشياء ، ومحاولة تسميتها، واستطرادا تراجيديا لمرحلة استبيان inventory الأنانة solipism نحو مفهومية للانعصاب ومتوالياته.

يخرج التداوي ليخرجَ إرث الصمت والسكون والعطالة التي تخيم في كل الأمكنة. يخرج التداوي ليجر أذيال نكوصاته إلى قيعانها وأعماقها depth.

إنه تسامق خطابي، يرحل بالتداوي إلى سماء من الحلم واليقظة الحالمة، وكأنه يطاحن حضوره وغيابه عبر آلية الصيد – البندقية – التي تشمل الكلية الإشكالية لعلائق الصيد والاصطياد.

والحقيقة أن الصيد يتماوج على تشكيل المشهد الدراماتيكي للبسكولوجية اللوبيدوية في جملة المفاعيل التداوية، ويقيم العمارة (الخافوية)القابلة للكشف والفضح، فرغبة الصيد مشكل لجنسية -sex uality تمهد المسالك لفعل ما يتراوح بين القتل ومرادفاته، وبين الحياة وأشكال التعبير عنها.

ومراميز البندقية ترتد عمودياً نحو (الخافية التداوية) لانتشال الرغبات الأولية (لميثا) myth الاستجناس، ويقظة الحاجة الشديدة للقيام بالفعل الجنسي sexrole ومشاطرة الفعل على القيام به إلى درجة شديدة التشابك والتعالق، غير أن التداوي ما كان ليخبئ، رغبته العارمة في إسقاط projection المتتاليات الجنسية على بندقيته وآلية اشتغالها المفاعيلي، لكنه اثر التخيل phantasy دون سواه لنلحظ: «الطلقة في الهواء، لحظة ثم تتهاوين كالك الحجارة، آه لو تتركين لي متعة المجد، آه لو يستطيع الإنسان أن يهنأ بلحظة التصويب» (ص٤٢).

«إذا أردت أن تكون صياداً فهذا هو الباب الضيق» (ص١٤).

«أريد أن أقف مرة واحدة فوق الذهول... فوق جسدها وانتهي» (ص١٠٦).

«الصيد تعب لذيذ» (ص٩٢).

أمدّ البندقية.. سوف أمدها بهدوء عجيب.. أسدد ثم أقطع أنفاسي وكإله مليء بالصبر انتظر اللحظة المناسبة (ص٢١).

كانت بيضاء ناعمة متألقة، أما رقبتها وهي مفردة في الهواء فأشبه ما تكون بقصبة ذهبية طويلة وشديدة الاستقامة والنعومة (ص١٠٦).

عاشق السماء، ينتظر ملكته (ص١٩١).

ستأتي الزانية بأبهة الملوك.. بشرودهم.. بسرعتهم: فكرت.. لن يتاح لي أن أتملكها وحتى الصرخة الصغيرة التي تقفز من الفم كوداع أخير لن يتاح لي سماعها... قلت: أريد أن أشعر بالنشوة (ص٤٤) والحقيقة أن هذا الأفق الذي يكتظ بالنمنمات (اللوبيدوية) يمشهد صورة الرغبة التي تستدعي مقابلاتها الإجرائية Operationism لبث الصورة بأركانها المتكاملة محملة بألوان الذكورة والأنوثة كموضوع جنسي صرف تجتاحه لعبة المعاني بألسنتها الدلالية التي تسعى إلى مناظرة أطراف الرغبة لاستشفاف chairvoyance كينونة الدوافع في تلك اللعبة وأقواس مباعثها الجنسية.

وبتقديرنا ان لهذه المتواليات «المجنسنة» مبعثها العصابي الذي يخيم عليها المنعكس التعويضي عبر جملة من الإجرائيات الإشكالية، والتي كانت المفاعيل الأساس في لملمة خيوط الحدث البسكولوجي روائياً كمشهد أولي للمساهمة في انبثاق السياقات الدلالية وتوليداتها عبر افتراضات الترسيمة التالية:



ترسيمة ٨

علائق الميكانيزم اللوبيدوي وإسقاطاته الذكورية، أو ما يدعى (بالزهو الذكوري) phallic pride

من نافل القول إن هناك انجلاء شديداً للجملة العصابية المتشابكة التي تربط المراميز ربطاً وثيقاً يتأهل عند لحظة النشور الخطابي إلى اعتلاء منبر التعبير التوليدي الذي لا يقف عند حد ولا يلتزم بقيد، استقراء لفضاء لانهائي.

ومن وجهة نظرنا أن لهذه المعادلة الكمية المحاصرة بالاستجناس مبعثها الخافوي الذي يشق طرق التعبير عن موضوعاته عبر آلية تعويضية restitution, mechanism تشير إلى فعل action السكون في الحركة والحركة بالسكون.

لذا كان لابد لنا من أن نقوم بإجرائية التفكيك الأولي على علائق (الترسيمة) والاجتياف الذكوري الذي افترضناه كمعادل موضوعي لعلائق الطريدة بالصياد.

العلائق الثالوثية

١- النداوي - الصيد - الخروج

يأخذ هذا الفعل الثلاثي شكلا افقياً، وذلك بطبيعة انتماءاته النسقية، واندراجاته السطحية التي تقيم صورة الداخلي saboteur عبر ترابطها الذكوري تاسيساً لصياغة أولية لحدوثة الخطاب الروائي باعتبارها مراميز اساسية في مشهد لوحة (حين تركنا الجسر)، ومبعث أولي لجملة المراكيز الأخرى المتولدة عنها.

والملاحظ أن علاقة الصيد بالخروج الانسحابي withdrawn, behaviour علاقة مرتهنة بالنداوي الذي يبث الحركة في سكونها بثاً يتناغم بتباين تركيبي للساوقة ويترميز يدفع بالمفردة الخطابية إلى التعدد والتوالد.

والحقيقة أن للنداوي شكله الآخر والمغاير حينما يمارس اصطياده بمفاعلة الخروج لنلحظ:

«اريد أن اكون صياداً... أحاول أن اكون» (ص٨٥).

«عين الصياد اقرب إلى الحول، ترى الأشياء ولا تراها، والأشياء التي يريدها الصياد غامضة وبلهاء» (ص١٤١).

إذاً هي رغبة في التحول إلى صياد عبر رحى من الغموض والبلاهة التي لازمت الصيد وخروجه. تلك هي الإشكالية التي تفرغ الرغبة في أقنية الدلالات الاستدماجية Lntrojection، وتشير بوضوح إلى أن الصيد هو مشهد لآلية الخروج وتناغماته syntonia الملتفة على إيقاع الخطاب الروائي لـ (حين تركنا الجسر) وتحدد أيضا المنحنيات البسكولوجية للكينونة العصابية التي تشتمل على أوليات التكوين genet-ic الذكوري phallic للرغبة وهواجس الزهو الذكوري phallic, pride التي جيّرت نحو الأنوثة وترميزاتها الجنسية sexual symbolism.

٢- الذكورة - الأنوثة - البطة

ربما تأتي مزاولة الذكورة على الأنوثة إسهاباً في أخيلة الذكورة ذاتها عبر قيم البحث الدؤوب في معمعة الخيال الذي يخلق أشياه الأشكال بالتوليد الماثل لها ليشمخ حينها شيء يدعى المبحوث عنه، يكتسب شكل الأنوثة وفعلها، والنداوي لم يراهن على الصمت منذ أن خرج إلى الصيد، وإنما راهن على الحركة والفعل التعويضي، لذا فإن ما كان مستكناً في حياكة الزمن والميقات للقيام بالفعل الجنسي، بدا متحركاً ونشطاً من خلال الإشارات المتكررة إلى الليل كميقات زمني لتلك الرغبة.

لنلحظ:

«الليلة المقمرة أحسن الأوقات لصيد البط» (ص١٦٨).

«إذا أردت البط يجب أن تأتي هنا في الليل» (ص١٦٨).

«نعم في الليل لكن في ليلة... ليالي القمر... نعم ليالي القمر» (ص١٦٨).

والحقيقة ان الليل كزمن، والقمر كشاهد على الفعل (اللوبيدوي)، والعلاقة المتساوقة مع السلوك الإجرائي لشخصية النداوي، يشير إلى جملة من الارتكازات المراميزية التالية:

١- الليل كميقات للمفاعلة الجنسانية.

٢- عزلة الذكورة بالأنوثة وانفرادهما.

٣- ثنائية القمر والليل باعتبارهما:

أ- القمر ككاشف عن الحركة القائمة في الظلمات البسكولوجية واختفاءاتها.

ب - القمر كشاهد على الفعل المقدس والنشوة واللذة.

ج - القمر كمرموز أولي لجلالة الاب وحالة استدماج Lntrojection العلاقة القائمة بين النداوي وأبيه.

د - الليل كمسرح يماثل مسرح الخافية واعتمالاتها الجوانية.

هـ - الليل كوعاء سكوني تختلج فيه إجرائية الحركة، والرغبة الكامنة wish repressd. حسبنا أن نتريث عند تلك الارتكازات الافتراضية لنبادر من جديد إلى رؤية التألق والمناشدة التي استظل بها (زكي نداوي) لنسج الأجواء الجنسية على سلوكه المحيط تمهيداً متخفياً لقيام فعل اللذة المنشودة. لنلحظ:

«قلت برجاء، لا تتأخر أيها القمر القدس» (١٨٨).

«اقبلي بسرعة يا ظلمة السماء» (ص١٩٠).

وكأن النداوي هنا يستعجل اللحظة عبر تحريكها بأدوات مسالكه الخافوية كدافع تسارعي يزيح سائر الأبعاد الأخرى لمتواليات الذروة القاضية برسم مشاهد القتل، وبالتالي لتحقيق المرغوب كحالة تنتج أشكالها التعبيرية.

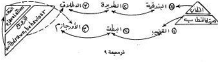
٣- البندقية - الطريدة - الاطلاق

الآن يتبلور مشهد الفعل لحظة ما قبل تحقيقه، وكأن الروائي (منيف) عبر خطابه يرسم للنداوي مساراته بدقة، وتركيبته لا يداخلها التشوش والإقحام، وإنما تستند عبر هذا الثالوث (الميكانيزمي) إلى ما تدعوه بصورة الموضوع وأدوات نشوره.

فالموضوع هنا هو الطريدة التي تنتمي للبطة كذات رمزية symbolic. self والأدوات هي البندقية وفعلها المعين بالاطلاق.

ومن منظور إجرائيتنا التحليلية نذهب إلى اعتبار البندقية هي الشكل الذكوري للفعل الجنسي، والطريدة هي موضوعه.

ومعادلة الاطلاق تأتي تحت ما يدعى بالاورجازم orgasm وتلحّظا لما أسلفنا نستطيع - إن صح التعبير - اعتبار البنية الأساسية لتلك المعادلة يعود إلى المفاعيل التالية:



ترسيمة ٩

ومثالي هذه المفاعيل المعادلاتية التي تقارب البنية ثنائياً يرجع إلى هواجس التداوي بتحقيق فعله المنشود في إعادة اعتبار الذكورة من خلال الموضوع الأنثوي لنلحظ:

١- «أما البندقية فقد اهتزت في يدي ثم ارتفعت كراية المهزومين»(ص١٤).

«يجب أن أكسر البندقية أو أعطيها لراع لا يجلل جسده سوى ثوب ممزق» (ص١٥).

٢- «اصطخبت الزانية في رأسي وفكرت أن أبدأ بمطاردة هذه اللعنة التي تسكن عظامي» (ص٩٣).

«ستأتين أيتها الملكة» (ص٤٤).

«والملكة تحس بغريزة مجهولة مثلها مثل أي أنثى» (ص١٨٧).

فهذه الطلقة عربون للملكة «الأم». قلت بهمهمات صغيرة مليئة بالحنان.. انتظري قليلا يا حبيبتي.. تقدمي بنفس الخط، لن أتركك، لن أضرب عندما تصيحين فوق رأسي.. سأضرب بعد أن تجتازي أتون الحمى الذي هو قلبي (ص٤٦).

٣- «آه لو تتركين لي متعة المجد.. آه لو يستطيع الإنسان أن يهنأ بلحظة التصويب بتلك المدة المستطيلة بالتتابع الحافل» (ص٤٢).

«لو أن ذلك يحصل فإن لذة أقرب إلى الالتحام تسكن عظامي» (ص٤٢).

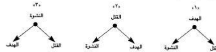
«ودوي الطلقة ينبع من بين الأشجار وماء المستنقع، إن شيئا أكبر من صـــوت الطلقة يملأ كل شيء فيّ.. إنه صوت الفرح... صوت الظفر» (ص٤٧).

ثمة شيء ما يدعي الذكورة، لكنه لا يستطيعها.. إنه التداوي بلغوه وصمته، تتقاذفه صورة خافيته personal, unconscious التي يعسكر فيها الأب بأفعاله وأقواله ليستحيل التداوي حينئذ إلى هذاء يعزف على أوتار الخطاب مولداً الدلالة meaning الجوانية عبر وعائه الانعصابي باحثاً عما يغيب إجرائية السكون static وترهله ومواته.

٤- الهدف - القتل - النشوة

قد تكون لهذه الثلاثية أنساقها المختلفة، لكن العلائق البنيوية التي تقوم عليها لها نسقها الواحد والمتقاطع، فالهدف يحيل إلى هوس القتل androphomania ورغائبه بحثاً عن النشوة.

لقد كان للتمحيص الدقيق في هذه الإشكالية المثلثة ما يدفعنا دونما إبطاء إلى ترسيمة استقصائية نتبين منها الآتي:



ترسيمة ١٠

١- إن المشكلات التوليدية للهدف ترتدي هوس القتل andro phomania ولذائذه وكذلك البنية الظلالية للهدف تستلهم أحايين البطة كمعادل رمزي يموسق هواجس القتل والنشوة.

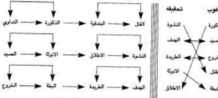
٢- مذاهب القتل في خطاب (تركنا الجسر) مؤلف شغوف للصروح العصابية neuroticism عند التداوي، والقتل مشهد لامتدادات (نكوصية) تشير إلى دفق الرغبة العارمة لحالة الموات التي يستدعيها التداوي كلما داهمته الخيبة. لذا كان لابد من أن تكون ثمة نشوة لها مشكلاتها المتناثرة على ما يأتي تحت ما يدل عليه الهدف.

٣- في النشوة تنسق القيمة مع المعيار البسكولوجي، وتتناثر الذروة على القتل، ويتوازن الهدف متناظراً إلى درجة يتالب الفعل فيها على الفاعل، فكل نشوة تستدعي موضوعها وغايتها.

والموضوع هنا يتكالب على (البطة) والغاية تشييد الهدف عمارة لفضاء الرموز ومشكلاتها الأولية.

٥- المرغوب وتحقيقه wish, fulfilment

إن ما ذهبنا إليه عبر ثلاثيتنا التي احتلت أربعاً من المقارن السابقة، يأتي هنا المرغوب وتحقيقه كافتراض جلي يشكل الكلية البينة، التي تستوعب النهائيات الدلالية meaniny لبنية الترسيمة الظاهراتية phe- nomenology والموثق الأساسي في توضيح الرغائب والانعصابات الباعثة لها. والحقيقة أن للمرغوب وتحقيقه ثمة انتماءات كانت مشكلاً بنيويا لعمارة مفاعيله، وانبثاقاته أخذت شكل الصورة التالية:



ترسيمة ١١

إن التوازن الدلالي الذي تناثر بين ثنايا البنيات الخالقة للرغبة وتحقيقها، شكل كماً هائلاً من التوليدات والإحالات نحو فضاء رحب يمنح خطاب (حين تركنا الجسر) مقاماً راقياً بين الخطابات الروائية المتفردة والتي تستلهم حدوثاتها من مفاعيل الأعصبة والنفاسات.

مشاهد الشعور الدونية: inferiority, feeling

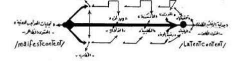
إن ما ندعوه بالدونيات، والتي ما انفكت رواية الجسر عن بثه على صورة وقائع ودلالات لمشهد يتكاثر ويتوالد إلى درجة تطول الخطاب الروائي برمته.

والهاجس الدوني عند (زكي نداوي) هاجس تكالبي يهيمن من حين إلى آخر عبر انبثاقه المستمر بحثاً عن مقاربة تمسّ مركبه السيكولوجي دون تداخل وارتداد، يبعثر مساحات اللعبة اللذيذة لمشهد انشطار البنية الداخلية لسلوكه الخارج عن مألوف السويات الاجتماعية.

والمقاربة الدونية inferiority تستدعي البحث الدؤوب عن التماثلات التوصيفية لعوالم التقابل والندية تمهيداً أولياً لممارسة الدوافع ومسوغاتها التي ترتهن حينئذ إلى ما ندعوه بالتخالق أو بمعنى آخر إلى صياغة الند بافتراض وجوده الخيالي phantasy وتوصيف سلوكه ومحاولة أنسنته عبر لهاث حار وجهد بين لخلخلة نديته ومفاعلته بما يتسم وملكات تقارب مفترضة.

لاشك أن لحظات المقاربة في المشهد الدوني، لحظات فاعلة في سياق الحدوثة الروائية إذ تستلهم مجاهرتها من خلال الدفق الهائل للمفردة المركزة، والتي أعطت التراجم الملحوظ في النثر الروائي البسكولوجي لنسق system الجملة الخطابية لرواية (حين تركنا الجسر).

و اعتقادنا أن عدم إغفال الصروح البنائية لنسغ المهاجسة الدونية عند النداوي ستساهم في توضيح مفاصل الترسيمة التالية:



ترسيمة ١٢

إن معادلة المفترِض والمفترَض، معادلة تترامى على خطاب التجليات الهواجسية، وحركية الدلالات وانساقها الفضائية حيث يتم فعل التوليد بعنقائية تجعل للمفردة المركزة بإشاراتها عالماً مفعماً بالرموز الهرمية التي ترسم الإشارات الترميزية symbolization بانقلابية المشهد وتناثره على أطلاله المختفية بقصد الموات والإحياء.

إن ترسيمة التجليات تحاول أن تستلهم الأثر المختبئ، لرغبة التداوي في الإعلان عن مواته افتراضياً والعمارة الأولية لتجلي تلك الهواجس الدونية جاءت على شكل تبادلات مقارباتية تبدت منذ الوهلة الأولى للخطاب واستطراداته السياقية على نحو من هذا القبيل:

١- ملازمة وردان للتداوي.

٢- الحوار المفعم بالوفاء والتوحد والأنسنة.

٣- تبادل الألقاب والنعوت بين وردان والتداوي.

٤- لغة التهديد المركزة لوردان.

٥- ممارسة الفعل السادي على وردان.

٦- ممارسة الفعل الدوني على ذات التداوي عبر تسيد جلي لوردان.

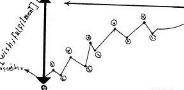
٧- محاولة إشراك وردان بمسؤولية الموقف العقلاني للتداوي.

٨- الاستطراد في سرد حكايا كره الآخرين للكلاب.

٩- إسقاط رغبة الموت الفاعلة على وردان.

١٠- وقائع تحقيق الرغبة بالتوصيف التراجيدي للموت.

يأتي استقراء المرتكزات، كاستقراء بنائي للهاجس الدوني، وتمحيص ميكانيزمي لعلائق التفاعل بين ما هو جواني كامن، وبين ما هو نشوري «ظاهري» تلمساً لتلك الترسيمة البيانية التي تمشهد بجلاء تام مبعث الدوافع وحركية قنواتها إعمالاً دون هوادة لتحقيق الرغبة عبر استجهارها، وإلقائها على مشارف الفوق الوقائعي للخطاب الروائي.



ترسيمة ١٣

إلا أن ذلك لا يعني استظهار بسيكولوجيات النداوي وأعصبته وحسب وإنما هي أيضا الاجتياف الضاغط على الفعل المكبوت لاستثارته عبر تجلي الهواجس المواتية بالدفق المستمر، والمتناوب لوقائع الخطاب الاجتماعية ومشاهده التي اتسمت بالتشكيل الملحوظ لبناء الجملة الروائية التي تولجها التوليف الاجتماعي عبر وقائع النكوص retrogression والارتداد والإحجام عن الفعل بتعويضاته القاربياتية.

إن العودة إلى إحصاء النعوت والمنسوبات التي تداولها الخطاب على لسان النداوي وتخصيص انتماءاتها يضيف بشكل من الأشكال إلى مشاهد الدونية inferiority. feeling وتجلياتها صورة ناصعة لعلائق الرغبة، ومراحل تحقيقها، ويشكل إسهاماً تبيانياً في تحديد دفوقات الهواجس التي أخذت لوحة المازوشية masochism بعد تكامل الفضح فيها، تستحيل إلى ما ندعوه بالفضاء الدلالي لمكات الخطاب الروائي وطقوس الإذلال والتحقير، ونزوعه إلى ترنيمة من التعري والتكشيف وذلك عبر الجدول التالي:

«نعوت يطلقها النداوي على ذاته»						«نعوت يطلقها النداوي على وردان»					
١	أبله	ص١٣	٢	كلب سائب	ص٩	١	أبله	ص٢١	٢	السائب	ص٩
٣	ملعون	ص١٩	٤	معتوه	ص٢٠	٣	اللعين	ص١٨٦	٤	معتوه	ص٣٣
٥	يا ذنب الأفعى	ص١٣	٦	كاهن	ص٩	٥	الغبي	ص١٩	٦	كاهن	ص٧١
٧	حزين	ص٧٠	٨	قط أعمى	ص١١	٧	الذكي الحزين	ص٧٨	٨	قط أعمى	ص١٩٦
٩	المخصي	ص١٧	١٠	العاهر	ص٧٧	٩	الجاسوس	ص٢٧	١٠	العجوز	ص٧١
١١	الدودة العمياء	ص٦٠	١٢	ثعلب	ص٢١	١١	دودة رخوة	ص٢٧	١٢	ثعلب	ص٩٥
١٣	سلحفاة	ص٢٩	١٤	داهية	ص٢٩	١٣	سلحفاة	ص٢٧	١٤	الإله المخلف	ص٧٧
١٥	الطاهر	ص٣٦	١٦	بذيء	ص٢٠٧	١٥	الشريف كلب	ص٤٩	١٦	قذر	ص٧٨
١٧	أرعن	ص١٨	١٨	الجرذ	ص٥٠	١٧	أرعن	ص١٨٦	١٨	الجرذ	ص٢٠
١٩	ثور	ص٤٩	٢٠	ابليس	ص٦٥	١٩	الثور	ص٢٦	٢٠	الشيطان الملوث	ص١٢
٢١	النملة	ص٩٠	٢٢	هرأ	ص٦٥	٢١	النملة	ص١٧٧	٢٢	قط	ص١٢٨
٢٣	الخائب	ص٧٧	٢٤	المسكون بالظلمة	ص١٥	٢٣	عنوان الخيبة	ص٣٦	٢٤	قطعة من ظلام	ص٥٦
٢٥	سروال فارغ	ص٩١	٢٦	حجر الصوان	ص٢٦	٢٥	كيس تبن	ص١٢	٢٦	حجر	ص٢١
٢٧	لئيم	ص٩٦	٢٨	ضفدعة	ص١٢٦	٢٧	المنحوس	ص١٢	٢٨	ضفدعة	ص٢١
٢٩	الإله	ص١٢	٣٠	أرجل ذبابة خضراء	ص٨٠	٢٩	الإله	ص٧٣	٣٠	ذبابة	ص١٠
٣١	الطبل المتقرض	ص٣٦	٣٢	الذرة المتاقلة	ص١٧٦	٣١	الطبل المتقرض	ص٩٠	٣٢	النجم المتوهج	ص٢١٠
٣٣	الغبي	ص١٩	٣٤	صخرة	ص١٩٩	٣٣	الغبي	ص٧٦	٣٤	صخرة سوداء	ص٣٣
٣٥	طبل خشبي	ص١٩٢	٣٦	أيها الأعور	ص٢٠٧	٣٥	طبل خشبي	ص١٩٢	٣٦	الذئب الأعور	ص٥٠
٣٧	القرد البذيء	ص١٠				٣٧	القرد الأسود	ص١٨			

جدول رقم (١)

أمام هذا المشهد الهائل من النعوت الإسقاطية projection كان لابد من التوقف عند نقطة لها من الأهمية الشديدة ما للخطاب وسطوعاته.

إن الموتور الدوني عند النداوي جاء عبر جملة من الأشكال، والصور، والمشاهد دون تبعثر وتعثر. فالدافع الذي عند هذا الأخير يحيلنا إلى مسألتين هامتين:

١- افتراض أو خلق المحيط الدوني «بحيونة الأنسنة» كأدوات للهاجس الدوني.

٢- ممارسة فعل الخالق على مخلوقاته بتقمصهم كتحقيق لتلك اللذة عبر الأدوات.

لاشك أن آلية العمل على هذه التوترات المتجلية تؤكد ما ذهبنا إليه آنفاً حول ثنائية (المفترِض والمفترَض)، وتحيل أيضا إلى المبدأ العصابي neurotic الذي يعانيه النداوي وتناثراته المشهدية فالآلية الأولية للدافع الاجتيافي أزاحت وابل التركيبات والتمنمات المتخفية وراء الحوارات الدسمة بين زكي نداوي وكلبه وردان، لتطلق العنان لمبدأ المجاهرة بالمختفي والمكبوت عبر التمشي «الدارامانتيكي» للعبة (المفترِض والمُفترَض) التي ما إن تدفقت سيولاتها حتى أعملت في تلميع أفكار النعوت التوصيفية (للحَيَوَإنْسَانِي) وتولجت غرائز الموت المفترض بالتمويت للكلب والبطة، وكأن النداوي هنا يقيم قداساً من (التراجيديا) على مساحات من «التبكيت» والمغامرة التي ترتهن إلى ما يدعى بآلية الدفاع والاتقاء الحذر من وهم الأشكال والأنماط المشهدية لهذا الإثم واتهام الذات delusion, self, accusatory, delusionofsin.

إن الرغبة التي شاطرت الميكانيزم في تحقيق معادلاته ما كانت إلا الشكل الأولي لمبدأ العقاب، ورسم التأمل contemplation والاثمية عبر كم هائل من (الفوبيا) وممارسة العزوف عن الحياة واندراجاتها الاجتماعية، والتي كان النداوي مأخوذاً من خلالها يبحث بدأب حثيث عن اختيار صورة مواته بما ينسجم والانكشافات العصابية، لنلحظ:

«يجب أن تموت يا زكي نداوي ضربا بالأحذية لأن هذا ما تستحقه، أما الرمي بالرصاص (الرمي في الصدر) فهو الحلم الذي سيقتلك من الانتظار... إنه المستحيل» (ص٤٦).

«لأمت ولا أجد من يدفنني» (ص١١).

«أيتها الأحزان اقتليني، أنا لست إلا كلباً ويجب أن أموت» (ص٥٢).

«لا أريد من أحد أن يبكي علي» (ص٨٣).

«أتبكي علي يا وردان لو مت» (ص٨٢).

إن تمنمات الموت وصوره لم تأت من فراغ، وإنما كان لها ما يبررها، فالنداوي يعاني من الهلوسة hallucination والاثمية واتهام الذات التي يقاسيها من منظور الأب وحكمته، وقيمه، وقسوة الشروط التي يحتاجها النداوي للارتقاء إلى مصاف أبيه.

لذا كان شكل الموت الذي اختاره النداوي (دونياً) للغاية، يغيب عنه الأفق، وتجتاحه المراميز الأرضية، ويرتهن إلى توصيف يتماهى إلى الصورة المثلى لخصائص موت الحيوان، ويلهث خلف استطالات من التطابق المسلكي ليبث جملة من الإشارات والعلامات التي تخص التفكر intellection الإنساني وانحداراته نحو العوالم الحيوانية لنلحظ:

«كنت أتخير مواقع قدميه لأدوس فوقها وكأني شعرت بألم من نوع ما. لو دست على ثلج لم يدس عليه أحد» (ص١٣٠).

«قلت لنفسي سأترك وردان يركض، لكني سأركض وراءه كبطل أسير أُتيح له الهرب» (ص١٩٤).

«ارتميت على الأرض.. دعوت وردان فاقترب... أمسكت بأذنه وقربته مني أكثر، عاند أول الأمر ثم استجاب.. قلت له: هبت ريح باردة، والآن وأنا أشعر بالبرودة تسري في عظامي، لكن رغم كل شيء، لنقسم أن نقتل الملكة» (ص١٩٠).

ربما لم نجتزىء إلا القليل من لوحة (الدونية) المتماسكة والمتكالبة التي يحفل بها خطاب الجسر، والتي كانت أساساً رئيساً في خلق اللغة الموتورة لاعتمال سراديب النص ورغائبه المتصاعدة على لسان زكي نداوي وانفعالاته الوقائعية، لكننا في الآن ذاته سنمحص في اعتمالات أخرى تردف لوحة الدونية بمشاهد دوافعها الأخرى والتي تأتي على صورة القتل الذي يرسم مشهد التلاشي والتغيب.

النص وقتلاه

إنه شفق الموت الذي يرشّ ظلاله فوق أضرحة الحياة.

هكذا تأتي حكمة الموت لتأخذ شكلها النهائي باستطالات القتل ورغائبه.

لاشك أن أشكال الموت التي تظاهر بها الخطاب الروائي كانت مشكلا أساسيا في تهيكل (حين تركنا الجسر) وأحد أهم البنيات الرئيسية لنمنمات الانعصاب stress النداوي.

وبتقديرنا أن إجرائية الموت تمظهرت عبر المستويات الثلاثة الآتية:

١- المستوى الأول: مقتل البطة.

٢- المستوى الثاني: مقتل وردان الوقائعي.

٣- المستوى الثالث: الموت «الاجتيافي» لزكي نداوي «الموات».

أ- مقتل البطة

أ- ما قبل الفعل:

جاءت مكونات القتل في سياقات البطة آخذة شكل الموت الناجز، أو بمعنى آخر، أنه قد رسمت لها مساراتها ومقدراتها بصورة أولية وبدئية.

حيث كان لأنساق القتل متتاليات ملحوظة عبر لوحة جد ناصعة الوضوح والتبين، وذلك من خلال اعتماد الرغائب الدوافعية للنداوي، لنلحظ:

«ستأتين أيتها الملكة ستأتين، وسوف أقتلك، سألت نفسي هل تأتي الغائبة» (ص٤٥).

«سأقتلها، سأجعل جلودها أحذية لك» (ص١٠).

«سأدفنها في مزبلة وأبول فوقها» (ص٧).

إذا هو مثلث الغضب وثالوث النوبة fit عند النداوي لحظة ما قبل إجراء فعل القتل.

كان شعاراً يلتمع فوق الرغبة، إنه الاستباحة المارقة على أطلال التناثر الصارخة لـ (حين تركنا الجسر).

وحسبنا أن نلحظ الإجراءات الناجزة لمثلث العنف منذ الوهلة الأولى لدفق الخطاب. فالنداوي تمظهر شاهراً سيف القتل ومحددا هدفه ومبتغاه، لكنه لم يستطرد كثيرا في إزاحة غمامة ما بعد القتل حين حصوله، وإنما كان يدفع بانفعالاته إلى (فوق) دون تريث وروية.

فهواجس القتل وتجليات العنف كانت الشاغل الفاعل في حيز أنساق البطة وسطوعها عبر فصول الخطاب الروائي والتي تحاكي ما قبل فعل القتل.

وبتقديرنا أن سياقات البطة في احتلالها لهذا الحيز الكبير الذي كان له الأثر الملحوظ في استدراج الأحلام نحو أفق متعال، وعامل مهم في صنع لحظة انقلاب الأرضيات إلى فضاء لا متناه تنمو على تصاعده مفاعيل النداوي وتفكره الهواجسي وارتداداته الخافوية unconscious.

تلك هي أفكار ما قبل القتل لنلحظ ترسيمه فصول الخطاب التالية:



ترسيمة ١٤
فصول البطة

إذا لم تكن حدود الرغبة Wish في القتل معياراً طارئاً وعابراً. بل لم تكن حدود الاعراب عن القتل لمرة واحدة، وإنما كان هناك اصرار شديد على إجراء هذا الفعل بتركيز وغضب يعتليه القسم والتحدي، ويستشرف أفقه اللامتناهي توليف اللحظة المناسبة، والمتسقة مع الاندراج الكاشف بالرموز الأخرى للخطاب الروائي.

ومن الملاحظ أن غياب «سوف القتل» في الفصل العاشر تكالبت مع مرموزها التعويضي «الجسر» عبر مقاربة مفاعيلية تستسيغ الرموز محاولة في تأويل interpretation الرغبة المحاطة والمحاصرة بأمكنة المعصوب ومولداته.

لنلحظ:

لو رأى الناس الأجنحة المفرودة في الهواء، لا...لا... لا أقصد ذلك أبداً لو أنهم رأوا الجسر (ص١١٣)

ب - لحظة الفعل

«قتلتها نعم قتلتها» (ص٢٠٣)

لحظة الفعل هي لحظة مداهمة القاتل لضحيته وإعمال اشتراطات الفعل على انبساط مفاعيله، إنها لحظة النشوة، لحظة التخيل phantasy فوق أطلال الهدم المتعمد، لحظة تأتي لتغيب ما حولها، قصاص الأحلام وتوسل الفريسة للقاتل.

إنه حوار ملتهب ووشوشة غاضبة ملحاح. لنلحظ:

لا أعرف لماذا فكرت أن ألقي عليها نظرة، رفعتها بإجلال نحو القمر لأول مرة رأيتها.

رأيتها في ضوء القمر كانت وهي تتمرجح وتهتز بين يدي في ضوء القمر...

كانت أقبح بومة تراها العين... كانت باردة وميتة (ص٢٠٥)

وبتقديرنا أنه آن الأوان لنتوقف قليلا عند هذه الإشكالية الجديدة التي تولجت تفكرات النص الروائي وغاشيته. فالسياقات الروائية أعربت عن لهفة شديدة في إجراء فعل القتل، وكأنه الخلاص الأكيد لمداخلة الطاردة بين البطة والنداوي، بين الفريسة والصياد، أو بمعنى آخر، بين القاتل والقتيل.

ثمة شيء ما ندعوه الذروة فيما نذهب إليه، تعبيراً وإعراباً عن تلاشي الأحلام بانكساراتها.

د - ما بعد القتل

فكرت هل يجب أن أسلم بسهولة، وتذكرت الجسر.. قلت بأسى، الهزيمة إذا بدأت لا تنتهي... وعلي أن أفعل شيئا. وذهبت إلى الناس (ص٢٠٨ - ص٢٠٩)

كان من المفترض أن يزول شبح الفوبيا phobia لحظة تلاشي هيبة البطة، ويتطاول الخطاب في سياقاته إلى نسق system من التناظر المتوازن مع ماهية الاغتيال والقتل. لكن ابلاج الآخرين في دواخل

(ما بعد القتل) أو بالفعل، دفع إلى تمظهر مقاربات مختلفة كل الاختلافات عن أنساق المرغوب وسياقاته، وإشاد معادلة جديدة تتكالب على افتراض يتسم بالبعد المؤول، أو ما ندعوه «بالانشطار» splitting أو التوالد الداهم، والمفاجئ، على بنية التفكر الخطابي للرواية. ومن منظورنا أن المفاجأة الانشطارية التي قاربت لغة الخطاب العصابية، ماهي إلا الانجلاء التام لتغضنات المعصوب وتواتراته، والإعمال الجديد لإجرائية الانحدار نحو أفق الوقائع والذبذبات الموضوعية للعلائق، التي تربط الحلم بحساسيات الوقائع وتجليات إنضاجها، عبر اندراج اجتماعي يناسق harmony ما بين معالم الإنسان وحواس تلمس إشكالياته. لنلحظ:

«كانت اقبح بومة تراها العين وكانت باردة وميتة» (ص٢٠٥)

«وذهبت إلى الناس» (ص٢٠٩)

و اعتقادنا أنه لم يعد من الممكن الاستطراد في سياقات المعصوب بقدر ما أصبح من الموضوعي التشبث بالمعادلة التي استجدت على الأنساق الروائية لـ «حين تركنا الجسر»، وهي الذهاب المباشر إلى الآخرين والاندراج بهم كقوة جمعية فاعلة في استنباط الخلاصات من داخل وهنها وغيابها.

٢- مقتل وردان

لم يكن مقتل وردان أو غيابه ما بعد لحظة القتل أو حينها مجرد دهشة أدخلت لهجة سياقات الخطاب إلى أجواء من اللامألوف، وإنما جاءت كتوليف استطرادي، ومعادلة منطقية لرسم لوحة تمشهد الأحلام المتكسرة على سنديان الفجيعة والتردي للتصورات والقاريات المعضومة وشيولاتها النسقية system أو بمعنى آخر، إن مداخلة مقتل وردان في اللحظة الأخيرة من القول الروائي جاءت معادلاً موضوعياً لتشيد التبسيطات الأولية لقبول الانكسار السيكولوجي وإيقاد المعمار الجمعي لبناء إجرائيات الفعل المتطلق المقبل وأدوات صناعته على الأصعدة السوسيولوجية.

ورؤيتنا لهذه الإشكالية تعتد إلى اعتبار البطة هي الترميز symbolization الأساسي الذي بنيت عليه الأحلام المعصوبة وغيبت عنه في الآن ذاته.

أي أن البطة في حضورها وغيابها، كانت القاسم المشترك لظهور المراميز الأخرى وغيابها، ولحظة سحرية لتلاشي التأويلات وفضاءاتها المتناثرة.

ونزعم أن مقتل وردان جاء نتيجة حتمية لغياب البطة وانفضاح الأحلام التي تجولت في فلكها. لنلحظ:

لا تخف أيها الصل... إنها الملكة، ثم اننا قتلناها، الم تر بعينك ايها الصل الأعمى، ظل وردان يتراجع حتى لم أعد أميزه بوضوح، كنت أرى حركة جسده المرتعشة ولا أراه، كنت أسمع ركضه المجنون ولا أراه، صرخت، ناديت... وردان لا يسمع (ص١٩٧).

ثمة شيء ما زاول اعتمالاً في مفاعيل العلاقة بالكلب وردان، فعلائق وردان علائق ترابطية لها شكل الانقفاءات الأثرية، والتماوج تخلـلاً بالعمق الخافوي القلق anxiety ومادام التداوي قد أقال أحلامه

الانعصابية بعد تلاشي البطة فقد بات من المتوجب توجيه الأنفاق ما بين الرموز الكبرى ومراميزها الاشتقاقية.

ويرايبنا أن الروائي - منيف - قدم إشكالية تصفية الحساب بين الرموز ومراميزها عبر طرائق جد مبهرة ومن خلال متواليات جمالية راقية.

في العودة إلى ما قبل مقتل البطة - الفعل - action نلحظ النداوي يحاول استجداء وردان بالتحول إلى حجر وإلى حالة من السكونية المطلقة، وكأن النداوي يشاغل تفكره بأسلبة أولية، بمعنى أنه يمهد للإشكالية الأخرى التي تستجلي أفكاره الحلمية، ويبعث الزخم في خطوط الارتداد إلى ما قبل العصابية neuroticism.

وما الإلحاح الشديد والتأكيد المتوالي إلا لما لهذه الأطياف الانعصابية من مكانة وحيز يتلاءم بين الفينةوالأخرى ليذكر عبر السياق بالسجالات المقبلة، ويماحك التجلي ليداهم مداخلة التلاوين الجديدة في لوحة التوحد والتماهي بالآخرين. لنلحظ:

«أريدك يا وردان أن تصبح حجرا.. نعم أن تصبح حجراً، وهذه الرعشة المهتاجة التي تعبر عن جنون في داخلك يجب أن تنتهي.. أتسمع ما أقول لك» (ص٢٦)

إن مدركات الحواس والمساجلة بين النداوي ووردان لحظة ما قبل القتل تستأنف تناثرها من جديد على السويات المستحدثة بعد إقامة الفعل، أي إجراء القتل، ولتأخذ شكلها الآخر، شكل التهديد والوعيد أو أنها تتماثل لليوس من حلول اللحظة الحاسمة بين اثنين كان لهما أفقهما المتناظر وتماهيهما المتجلي. لنلحظ:

«ما كدت أخطو باتجاه البندقية لألتقطها حتى أجفل وردان وابتعد، قلت: الحساب بيننا لم يبدأ» (ص٢٠٤ - ٢٠٥)

وباعتقادنا أن النداوي تجلى بصورته الأخرى بعد مقتل البطة عبر ملهوث يبث شكله الآخر على تفاصيل المراميز راسماً حدود الموت للعلامات والإشارات الأكثر قرباً ومداهمة. لنلحظ:

«اصطدم رأس وردان بصخرة تنام وسط الزرع... كان الدوي أقرب إلى الولولة المفاجئة، وأشبه بانفجار» (ص٢١٣)

هكذا تنتهي إشكالية وردان (الكلب) وطعم أنسنته العصابية، ولتبدأ رحلته المتلاشية في تفكر زكي نداوي عبر انبثاقات جديدة.

٣- مقتل النداوي وآلية الموات

من منظورنا نستأثر رؤية لوحة الموت عند النداوي عبر (اجتياقاته) ورغائبه المواتية وإعلانه المتوالي عن افتكار الموت واعتماله على بنية التخيل phantasy structure ومسوّغات الموت والتفسير الأنطولوجي ontology الذي ينطوي عليه.

إن هواجس الموت المتلاحقة خطابياً، تشير بصورة أو بأخرى إلى مرتكز أساسي، يناور النداوي حول مركزه، ويلهث لهاثاً مريعاً لإنجازه كمرئية مواتية لإلغاء الاتصافات والتمايزات التي هيمنت على التفكير التكويني للهذيان delirium, genetic, intellection بحضور القواسم المشتركة بينه وبين البطة، وبينه وبين الكلب وردان، لنلحظ:

«هذه لي (أي البطة)، اقتل نفسي إن لم أقتلها» (ص٥٠)

«تأكد أن عصا أبي التي تلمع في الهواء ستتحول في يدي إلى طلقات تستقر في عظامك» (ص٣٢)

«يجب أن انتقم من نفسي» (ص١٨٥).

«إذاً كان لابد من تحقيق وإنجاز ثلاثة مستويات مواتية لتمظهر الفعل النداوي بصورته السوية غير العصابية، وبما ينسجم مع نهايات الخطاب العقلانية»

١- موت البطة «قتلها».

٢- موت وردان «قتله».

٣- موت النداوي «قتله مخيالاً».

لذا سنحاول تقصي مشاهد الموت ورغائب أشكال تحقيقه عبر الافتراضات التخيلية التي تلملم ذواتها على لسان النداوي وتداعياته، وما نذهب إليه أن الموت المخيال phantasy تقاطع عبر صورتين يلتف من خلالهما شكلا (الموت المعلن والمختفي) انسجاماً موضوعياً مع موكب النداوي الجواني.

١- الموت المختفي

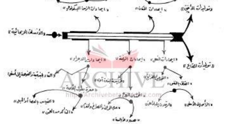
يأتي الموت المختفي على لسان النداوي تبعاً للضرورات العصابية وبما يلائم الموتور الدوافعي للإشارات التدميرية المهجوسة على مشاهد البطة واقتراب قدومها أو اليأس من تمظهرها. لنلحظ:

«قلت لنفسي بصوت مهترئ: عليك يا ابن النداوي أن تحفر حفرة بطول قامتك المديدة، قريبا من أحد المكانين اللذين رأيتهما فيهما، وبعد أن تنتهي وتقيسها بعصا أو حبل، وتتأكد أن عمقها يكفيك. يجب هذه المرة أن تطل على كل ما حولك، الأشجار، النهر، الشمس الغاربة، وبهدوء الأبالسة تقع على أرض ثم تستجمع بقايا القوة وتلقي البندقية هناك لتكون فوهتها إلى أسفل وواقفة على جنبها حتى إذا اطمأنت روحك، اقذف بنفسك، يجب أن يكون رأسك إلى الأسفل ورجلاك تترجحان في الفراغ الصغير الذي يشكل بداية الحفرة، لا تتحرك، لا تصرخ، لا تندم، انتظر ببسالة القراصنة هناك حتى إذا مت تماما وجافت الجثة وتأكدت بنات أوى أن الحركة التي تراها لا تتعدى صفقات الريح في هاتين الساقين الجافتين، بدأت تنهش» (ص٦٦)

لم يكن النداوي في البدء باحثا عن موت معلن، وإنما كان يتقلب على جمار الخافية التي تدفع بالحدوثة اللاشعورية إلى ما هو سحيقه وعميقه، ترتقي بصورة الموت إلى مستويات تأملية، تتناغم مع النكوص retrogression والارتداد الذي يخيم على لغة الفعل التي يطمح النداوي لتحقيقها، وخلقها. لذا

كانت البنى الدلالية مبعث دعوة رحمية uterus تستحيل سياقاً نحو عودة قسرية إلى باطن الأرض، وانجذاب نحو كينونة العزوف عن الحياة ومفاعيلها.

والمفارقة المذهلة أن «منيف» استطاع أن يدفع بالتواتر الخطابي إلى أفق المكونات الجمالية لمشهد الموات المختفي، رغبة في إبراز التمظهرات التي تكاثر لحظة العودة إلى ما ندعوه بالرحمية uterus. لذا كان لابد لنا من الإجرائية التحليلية analysis, opera tionism على البنية structure الدلالية meaniny لتفكر intellection الموات المختفي عبر الترسيمة التالية:



ترسيمة ٩
الموات المختفي

ما من شك أن سيولة الأنساق الإيحائية في (ترسيمة الموات المختفي) تجلت عبر خمسة مظاهر هي:

١- إيحاءات المكان.

٢- إيحاءات الزمن البسكولوجي.

٣- إيحاءات الإجراء.

٤- إيحاءات الرغبة.

٥- إيحاءات الفعل.

ومن منظورنا أن التوصيف قد اشتمل على إيحاءي المكان والزمان انطلاقاً من أن هذين المتمظهرين يتمتعان بالاعتمال على الأفق الدلالي، ويفاعلان كشاهدين عائمين، ومدلولين أساسيين على الإيماءات الثلاث الأخرى باعتبارها تجليات نسقية مختلفة.

وبتقديرنا أن الثنائي العائم تكالب على رسم المشهد الظاهري لماهية النسق system الإيحائي، فعلائق المكان بالزمان أشادت معادلة الدلالة المركبة تآلفا على مستويين:

١- مستوى الزمن السيكولوجي كمقياس للفعل ومؤشر على موتوره. فاستجماع بقايا القوة هو استباحة صريحة لتعبيرية الصوت المهترئ، الذي وصف به التداوي حال مواته ومرغوبه.

٢- مستوى المكان الذي أومأ إلى تثبيت الحال بأرجاء المحيط ومواصفاته الطبيعية، فتلازم الأشجار والنهر والشمس كمساحات فضائية، تتدرج وأسلوبية البحث عن البطة في رحلة الصيد الصباحية التي اعتادها التداوي قبل أن تداهمه حكمة الصياد العجوز التي اكتشفها مؤخراً، لنلحظ:

«إذا أردت البط يجب أن تأتي إلى هنا في الليل.

– في الليل.

– نعم في ليالي القمر، ويمكن أن تجد البط، وسوف تصطاد العدد الذي تريد» (ص١٦٨)

لذا كان لابد لملحمة الموات التداوي أن تأخذ شكل المظهر الفني لتشير إلى جذور دلالية متشابكة تميل إلى الاعتقاد في استشرافها على أنها ثالوث موكب يندرج ضمن ميكانيزم mechanism اختفائي ينحو الإجراء فيه إلى هدم الرغبة wish بالفعل action.

ثمة ما يثير الدعوة إلى تمحيص النمنمات الدلالية في معدلة الإجراء والرغبة والفعل.

وبتقديرنا أن المشارك الرئيس في الإجراء، هو الاستطراد المثبط والارتدادي الذي يصاب به التداوي. حيث يكون الفعل في الإجراء هو إلقاء البندقية والمباشرة في حفر حفرة بطول القامة، تلك هي بدئية الاشتعال للإعلان عن الرغبة باطمئنان، بعد أن يكون الجسد قد غدا فريسة لبنات آوى. اصرخي يا بنات آوى بفرح الأبالسة (ص٧) وقتها تحين لحظة قذف النفس في الحفرة المختارة تلاشياً وفزعاً من مواجهة الذات ومحيطاتها.

نمنمات الموات المختفي

إن المكون الدلالي لبنية الموات وتحليلية نمنماته المختفية مدعاة للإعجاب والدهشة، فالروعة في البنية العفوية عند الروائي (عبدالرحمن منيف) تتشكل في المتتاليات السياقية للأنساق الجملية لمخيال الخطاب، ولتتباين عندئذ هندسة تمظهر اللاشعور the unconscious عبر أسلبة متوازنة لمثلث يستأثر اشتقاقاته بصورة رباعية تحيل إلى آلية فاعلة في صناعة النشور التوليدي للمقاربة السكونية والتي تؤلف لحظة الموات عبر ارتقائية (عقابية) masochism تأخذ الشكل المجدول التالي:

static

	«الإجرائية»	«الرغبة»	«الفعل»	«آلية المقاربة»
	operationim	Wish	action	mechanism
١	إلقاء البندقية والفوهة إلى أسفل	عدم الحراك والصراخ والندم	الرأس إلى الأسفل	سكون
٢	حفرة بطولة القامة	اطمئنان الروح	القذف بالنفس	سكون
٣	التأكد من العمق	هدوء الأبالسة	الرجلان إلى الأعلى	سكون
٤	القياس بالعصا أو الحبل	فريسة لبنات أوى	التمرجح في الفراغ	سكون

جدول ٢

إن تطاول المشهد المواتي يكالب انبنائية على ذروات تنمية، مصدرها الانعصاب stress القابع في مفاعيل الإجراء التداوي، والذي يتلحظ وكأنه الاستلهام الأولي لمنطق المجاهرة في السياق القلق anxiety عبر ترتيب array منبسط لاستبيان inventory آلية المقاربة التي تقارع الإجراء بالرغبة، وتداهم الرغبة بالفعل تمهيداً لإشادة ثالوث ميكانيزمي يتسم بالانفتاح على المحاكاة والإلماع.

أفق الإجراء

تأتي مداخلة الإجراء، ضمن سياقها النوعي لتبرز الدوافع العضوية في تأكيد الهندسة العماراتية لتماوج ثنائية الرغبة والفعل.

(١) إن إلقاء البندقية والفوهة إلى الأسفل تحيل بصورة كمية إلى الرغبة في عدم الحراك والصراخ والندم. والفعل في هذه الإشكالية هو مشهد انقلابي فيه صورة الرأس إلى الأسفل كحالة تتسق con-sistency وإجرائية صورة مشهد البندقية والفوهة إلى الأسفل.

ومما لاشك فيه أن رؤية الأنساق من باطنها تحيل إلى مقاربة (سكونية) static غاية في الدقة والصلابة يغيب فيها القسر ويهيمن عليها بيان الانسجام والتكيف.

وبتقديرنا أن سلطة الرغبة كعالق أساسي في هذه الإشكالية الميكانيزمية تبقى هي الأهم. فإذا كانت رغبة التداوي (مواتياً) هي عدم الحراك، والصراخ، والندم، فلابد إذاً من تجلي الإجراء بانقلابيته نحو ما يشير إلى الأسفل، ولينبلج آنذاك ما يدعى بالمعادل التناظري لمقاربة السكون الذي يوزع سكونه على أطلال الحياة.

(٢) لكي يتم القذف بالنفس لابد من حفر حفرة بطول القامة دفعاً لتوتير السكون الذي يعتمل على بعث الاطمئنان في الروح، وكذلك تنطوي مسألة التأكد من عمق الحفرة ابتغاء في إقامة صروح الرغبة وتطاولها في الفعل تماوجاً ومشهداً لرجلين إلى أعلى، تناظراً لا عزوف فيه مع مشهد التمرجح في الفراغ

المطلق الذي يستكين إلى خلق جوانية الصورة (البسكولوجية) لزكي النداوي، والذي ما انفك يقاوم حراكه المتناثر وانفعالاته الوحشية لصياغة المخيال السكوني والمواتي (تقمصاً) يتماهى بفريسة لبنات أوى تمكينا لآلية المقاربة المواتية في بث سكناتها المطبقة تحقيقا لثنائية (البسكوفيزيولوجيا) psycho, phys-iolog عبر تولج الموات وسطوع مداخلة الموت عبر هوسية الموات وتجلياته العصابية.

هوسية الموات المعلن: necromania

«قلت بصخب: ليأت الموت.. احمله على كتفيك يا وردان.. آه لو أصبحت نسراً يحمل الموت من الأماكن البعيدة» (ص١٥٤)

«يجب أن انتقم من نفسي» (ص١٨٥)

«لأمت ولا أجد من يدفنني» (ص١١)

«يجب أن تموت يا زكي نداوي ضرباً بالأحذية» (ص٤٦)

« أنا رجل ميت» (ص٤٧)

«قلت لنفسي: كما كانت جدتي تقول: ملك الموت مر الآن من هنا» (ص٢٠٤)

من الملاحظ أن ثمة بانوراما تشكل الموات، وتزخرف استطالاته التجاهرية. غير أنه من وجهة نظرنا كان لابد لنا من الاشتغال على الآلية mechanism المصاحبة التي تآلفت مع القول النداوي بصراحة التراغب مع الموات المعلن وتجليات أفقه التي لم تلق مساساً مع أرضيات الموات الآخر المختفي.

فقد كان النداوي منذ الوهلة الأولى لاكتشاف عجزه ويبابه يعلن عن سفر دموي لمواته، ويعيد صياغة التشكيل المتعدد لصور الموات المخيالي phantasy.

إن الرحابة التي تقول النداوي بها كانت مؤشراً شديد الأهمية، حيث تلاطم الكثير من افتكاراته المواتية على سمة الإيقاع الدموي الصريح الذي تلفف أشكالاً مختلفة للتعبير عن نفسه، لنلحظ:

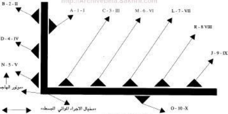
«ما أتمناه الآن قطرة من الدم لأغسل الصدأ الذي يغلف روحي» (١٠٢).

تلك هي رغبة النداوي الدموية، ولكن لنر إجرائها المخيالي:

«صرخت بفرح: لو أن دمي ينفر من عروقي بهذه الطريقة، وتصورت نفسي ممدداً على الأرض، وجهي نحو السماء، والدماء تنزف من يدي على شكل نافورة قوية، لا أشعر بألام تلك اللحظة، حالة من الخدر اللذيذ، من التعب الممزوج بالتلاشي، ثم فجأة تبدأ النافورة تتقلص، وعيناي اللتان كانتا تطلان على السماء الواسعة ترتخيان ثم تنطفئان» (ص-١٥)

لابد لنا من استشراف قوانين الآلية الصارخة التي استأثرت اعتمالا على البنى التمظهرية والتوصيفية لحال الموات المعلن عبر الترسيمة البنائية المجدولة التالية:

	بنية التمظهر الرغبوي [Wish]		بنية التوصيف الإجرائي [Operationism]	علامة الدال	
A	مرغوب رؤية قطرة من الدم	1	أفق الهاجس الدموي	I	↑
B	الصراخ بفرح	2	لذاذة الإجراء	II	↑
C	التمدد على الأرض	3	انبساط الإجراء	III	↔
D	الوجه نحو السماء	4	السكون والاستلام	IV	↑
N	النزف الدموي على شكل نافورة	5	معيار الدوافع الدموي	V	↑
M	غياب الآلام	6	لذاذة السكون	VI	↔
L	حالة الخدر اللذيذ	7	نشوة الإجراء السكوني	VII	↔
R	التعب الممزوج بالتلاشي	8	مقاربة التدرج العقابي	VIII	↔
J	تقلص نافورة الدم	9	التلاشي الإجرائي	IX	↔
O	مرغوب الارتماء وانطفاء العيون	10	أفق الهلس الذاتي	X	↔



الترسيمة المجدولة ١٦

إن صياغة افتراضنا تتشكل على نحو من تقلّب علامة الدال على منوال ثنائي، يشير إلى تماوجات التمظهر الرغبوي عبر عشرة من التوصيفات الإجرائية والإشاراتية.

لكن استجابة الانقسام التي توالت انشطاراتها splitting من جراء الإيقاع الثنائي، قد رسمت حدود ماهو منتم إلى الموتور، وماهو منتم إلى المنبسط، غير أن المرتكزين الأساسين فيهما [O - 10 - X - A - 1 - I] بقيا يمثلان فضاء البنية structure وتلاشيها (العنقائي) الذي يستجيب لنسقين متناقضين تتبادلان فيهما العلامات الدالة سماتها الانبثاقية بغية الوصف الدقيق للحس الهواجسي الذي يكرس ما هو دموي على ما هو سكوني static وذلك لهيكلة الإشارات المعلنة عن موات جليل ووقور.

موتور الهاجس الدموي « ↑ »

تأتي لغة القذف والإخراج نحو الأعلى دافقة لوح، تستخرج الأفق الدموي من غياهبه وتبيح للغائية (البسكولوجية) مداهمة دائرة الظل والتخفي التداوي لترتب array أفقها على نحو من هذه المعادلة:

$$\begin{array}{ll} 1) & A - 1 - I \\ \hline 2) & B - 2 - D - 4 - N - 5 \end{array}$$

وهذه المعادلة تشير إلى الضجيج والصراخية التي تملكت المخيال التداوي، فالمباينة الأولى هي مشهد النسق الأولي الذي اشتقت منه سياقات المباينة الثانية.

فالأولية كمشهد، هي رؤية الدم غانيا، أما المباينة الثانية فهي التوصيف الذي تركن إليه لذائة الإجراء سكونيا، واستسلاماً بغائية النزف الدموي النافوري كمعيار للحالة الدوافعية التي تليها مباينات التلاشي المرغوبة.

والتحليلية المجدولية ذهبت على هذا النحو المراتبي:

رؤية الدم تستدعي الصراخ بفرح، والوجه نحو السماء، تحقيقاً لرؤية واضحة لمشهد الدم وهو ينقذف على شكل نافورة.

إذا لقد كانت الهواجس الموتورة معادلا منطقيا يسهم في إشادة التساؤل الكبير الذي يقرب الإشكالية المريرة من سبل الخلاص والأريحية، ويقيم التناظرات النوعية المخيال للإجابة على تناثر المشكل، ولملمة الصياغات الأولية للبنية القادرة على الإطاحة بالتساؤل، اندراجاً في إجاباته الكلية المخيال phantasy.

مخيال الإجراء المواتي المنبسط « ↔ »

إن تقديراتنا الافتراضية تذهب استطراداً في البحث عن إمكانية تلمح المخيال ودوافعه المواتية التي تلهث خلفه غائية التداوي ارتكازا على المعادلة التالية:

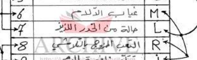
$$\begin{array}{ll} 1) & C - 3 - M - 6 - L - 7 - R - 8 - j - 9 \\ \hline 2) & 0 - 10 - X \end{array}$$

ومما لاشك فيه أن الثنائية التباينية هنا تقرع طبول الإجابة الكبرى وتشكل الجرس الذي ينذر عن يباب معلن، له صورة السكون والاستسلام، تتشاطر البنيات فيه على الإباحة التكاثرية لتوليداتها الفاعلة. فالصياغة المراتبية في المخيال المنبسط تكالب مشتبك يهيمن عليه الانسجام والتناغم syntonia ليأخذ شكل الخطوط المستقيمة التي لا تقارب التقاطع والصدام.

فالمعادلة في تباينها الأول تلمح إلى أفق لا متناه للموات المخيالي.

الارتماء (X) الانطفاء (X) غياب مشاهدة السماء من العيون (X) والمقاربة هنا تأتي كنقيض موضوعي لمعادلة (N - 5 - V) والتي تمشهد محور الذروة في النزف على شكل نافورة (V) وكأن الموات هنا مرتبط بتلاشي النافورة الدموية، والتي تغيب ما حولها بغيابها وانكفائها حيث تستحيل المعادلة إلى (X = XXV) أي أنه باتت للموات هيمنته المخيالية اللامحدودة. غير أن ذلك لا يحجب سفر العلاقة الكمية ما بين المتباينين الأولى والثانية، لكنه يعطي لهذه الأخيرة الشكل المتميز الآخر والذي يصنف تحت ما ندعوه (بالاشتقاقية التوليدية)

أما المماحصة في الشق الثاني من المعادلة فإنه يأتي عبر تداخل متوازن يرمي إلى استبيان in-ventory المستقيمات المواتية، والتي حسب رؤيتنا لها، تشكل اللوحة النسابة، والتي يطمح التداوي إلى تولجها عبر نظام array المجدولة البنائية التالية:



الترسيمة المجدولة ١٧

إن إجرائية الأنساق المراتبية جاءت على شكل تسلسل منطقي للقيام بفعل ما يخالف المعصوب في الشكل، ويقيم العلائق الموضوعية في الآن ذاته مع الأفعال الواقعية السوية.

فحالة التمدد على الأرض (I) هي حالة (فيزيولوجية) غائيتها مرغوب الأريحية التي تغيّب الالام (VI) وقذف اللذاذة في السكون المطبق.

ولكي يستحيل النسق إلى مثلثه تسطع حالة الخدر اللذيذ (VII) لتستطرد في السكون وترتقي به إلى نشوته الإجرائية operationism.

التعب الممزوج بالتلاشي (VIII) تقيم تقاطعها مع النسق المثلثي بغية تمايزها كحيّز اشتقاقي، غير انها تعاود الالتحام بالعوالق الأخرى بعد اشتباكها مع صورة تقلص نافورة الدم (IX) والتي تماهي بنيوياً ما بين التلاشي (R) والتقلص (j) كتعبير مفاعيلي مرادف ندعوه في التحليلية التفكيكية على أنه مقاربة التدرج الغيابي بالتلاشي الإجرائي.

وبتقديرنا أن حالة السكون static التي نقاربها بالموات هي الحالة التي اعتملت هيمنة على كل بقاع الانفعالات النداوية لتشير من جديد إلى مسألة اقتراب تلاشي الانعصاب stress كتمهيد إجرائي لحدوث صدمة توليد الاقتراب من الآخرين بل الاندراج بهم.

مشاهد الاستبدال المواتي ومقارباته:

مشاهد الموات الاستبدالي، مشاهد ترتقي بنفسها إلى الموت وتوليداته الفيزيولوجية التغييبية القاصدة والأداة الإجرائية في هذه الاستبدالية هو الكلب (وردان) الذي يتصدى من جديد إلى مهمة يوكلها النداوي إليه، لنلحظ:

«قلت بصخب: ليأت الموت.. احمله على كتفيك يا وردان» (ص١٥٤)

حيث يأتي إرجاء هذه المهمة إلى اللحظات الأخيرة كنمنمة نسقية تقيم شعائر الانسجام ما بين تلاشي المعصوب النداوي وموتوريته (نوبته)، أو ما نذهب إلى دعوته بالصدمة الاجتماعية sociolo التي تمظهرت في الخطاب الروائي عبر مقولة (الذهاب إلى الناس والاندراج بهم)

لكن يبقى السؤال قائما:

كيف تجلت استبدالات الموات بين النداوي ووردان، وكيف ارتقت إلى مراتب الموت الفزيولوجي phys-iology ؟ ما من شك أن النداوي أقام قداس مواته على صورتي العلانية والخفاء عبر مخيال فجائعي، متلاشياً أمام وهنه، وتكريساً غائياً لعصوبه، وانكساراته، ولكن كيف؟

إن سياقات النداوي العصابية neuroticism تمظهرت عبر مشهد كلي يرسم صورة الإشكالية الكبرى المتسمة بوقائعها المتناثرة خطابيا، حيث كان لابد له من أن يحقق الكثير من الإجراءات الفاعيلية كي يصيغ لحظة تعيد له اتزانه البسكولوجي من وجهة نظره العصابية على الأقل، والتي كانت ترتئي تصورات وصياغات لمشهد الخلاص من اللاسويات والارتقاء إلى منبر السويات الاجتماعية التي تنسجم والنهايات الروائية وقائعيا.

فاللاسويات بتقديرنا هي الشكل الدائري والمحكم للموتور العصابي المتجلي بفوضاه العائمة على تماوجات الخطاب الروائي ورغائب هوس القتل androphomania وارتداداته الخافوية.

ثمة مرتكزات كان النداوي يلهث خلفها عبر رحلته المعصوبة بدءاً بحكمة الأب الميت، والتي كانت الدافع الأهم والأساسي في معمار رموز الحلم وانكسار مراميزه، مروراً بالمفاجأة الفجائعية من خلال استحالة البطة إلى بوم قبيحة وباردة.

إن ذلك يدفعنا إلى التمسك بافتراضنا الذي نذهب فيه إلى أن النداوي قد فشل في أن يسحب حكمة أبيه على الحاضر الوقائعي لـ (حين تركنا الجسر) كمحاولة لتكريسها وهيمنتها ودفعاً لحكمة الماضي التي كان لابد لها من أن تسوق الحاضر على نحو من حكمتها وقدسيتها، ومن ثم انكسار الحلم المتألق والمتوهج اشتعالاً، والذي تلاشى وانحسر بالتساوق مع تلاشي وانعدام إمكانية بناء صروح حكمة الأب الميت ومواعظه الأخلاقية morality عندما تستحيل الأحلام إلى تماوج بارد وساكن، ينحسر مداه كلما فقدت الدوافع محرضات انبنائيتها ونشورها.

مقاربات الموت بالموات

لقد كان للموت تمهيداته المواتية الأولية، حيث استطراد الفشل والخيبة قض مضاجع النداوي وأعمل فيها إلى درجة شديدة التملك والسلطان، وهذا بتقديرنا ما دفع، وساهم في تنشيط المخيال إلى عتبة افتراض شكل الموت وصوره المفاعيلية كما أسلفنا في تحليليتنا عن الموت المعلن.

ويرأينا أن موت (الكلب وردان) كان المقاربة المنطقية الفاعلة في نقل المرغوب المخيالي إلى جملة من الموتورات الإجرائية operationism التي تعمل على حسم الإشكالية الانعصابية عبر تباين الحدوثة الروائية وانقلابها إلى نمط السرد السوسيولوجي الوقائعي عبر تأكيد مقولة الذهاب إلى الآخرين: إن البنى البدنية لمقاربة الموت تجاهر بسفرها على هيئة دوي مولول يرسم الحدود الفاصلة بين المعصوب وتلاشيه، بين الآخرين وتغييبهم، وكأنها مشهد لانفجار مريع يقذف بالنوبة fit نحو ذراها المتناهية، لنلحظ:

«في تلك اللحظة سمعت الدوي وحصل ذلك الشيء.

كدت أجن... امتلأت بإحساس كثيف وخانق... انقبض قلبي أول الأمر، ثم ارتجفت، وتيقنت أن كل شيء قد انتهى.

اصطدم رأس ورد أن بصخرة تنام وسط الزرع.. كان الدوي أقرب إلى الولولة المفاجئة، وأشبه بانفجار. بدأ وردان يتلوى.. كانت الزروع تنخفض، ونافورة الدم تصعد لتلتحم بالأفق.

والشخير وعواء مكتوم يتصاعدان... وبعد ذلك انتهى كل شيء» (ص٢١٢)

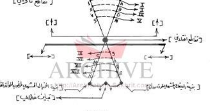
إن لحظة التناظر المقارباتي لصيرورة الصياغة الأولية الكبرى، ولمشاهد بنية الانفجار التدميري للموات وانقلابه إلى شعائر موت حقيقي تتماهى فيه الرغبة النداوية، وتستحيل إلى مرغوب ينحسر أمام إيقاعات مشاهد تحقيقه خطابياً عبر محاكمة التفكيك البنيوي للجدول التالي:

	المخيال المشهدي لمرغوب الموات النداوي		الإيقاع المشهدي لموت وردان	علامة الطول	
A	رؤية قطرة من الدم	1	وحصل ذلك الشيء	↑	I
B	الصراخ بفرح	2	كدت أجن	↑	II
C	التمدد على الأرض	3	بدأ وردان يتلوى	↔	III
D	الوجه نحو السماء	4	كان الدوي أشبه بانفجار	↑	IV
N	النزف على شكل نافورة	5	تصاعد نافورة الدم	↑	V
M	حالة من الخدر اللذيذ	6	الامتلاء بالإحساس الكثيف	↔	VI
L	التعب الممزوج بالتلاشي	7	انقباض القلب والارتجاف	↔	VII
R	الارتماء والانطفاء	8	وبعد ذلك انتهى كل شيء	↔	VIII

الجدول ٣

ثمة اشتغال للمخيال الراقص على الإيقاع المشهدي للموت. تتقارب فيه لحظة التقاطع إلى درجة تهيمن عليها ارتسامات البنى العميا، التي تسوقها انشطاراتها إلى فضاء من التماهي المتماسك والذي يشغف بالتصاعد نحو ذروة تتيح للمفاعيل البنيوية أن تخصص شكلها وتغادره نحو اندراج مفاعيلي، وصوب تفجر داخلي يحمل على هدم شكلانية البنية المتساوقة مع تناظراتها، ويذهب إلى إقامة صرح من البنى الاشتقاقية التي تلغي شكلها الأولي لتقيم بناها الدواخلية التي ترمي بدورها الاشتقاقية إلى بناء معمارها الشكلاني الذي يتمتم لفضائه الآخر.

إن فضاء المداخلة والتناثر سنحاول استشرافه عبر الترسيمة التحليلية التالية:



ترسيمة ١٨

من البائن أن التسارع الذي بدا على الترسيمة التحليلية دفع المراميز بأشكالها ودلالاتها المختلفة إلى التعري أمام مرايا النص ومرآته الخطابية، رغبة في البوح، وتمرداً على سلطان العصابية neuroticism المهيب.

إن ترسيمة التباين الخطابي وطموحها إلى تقاطع تأويلي، عبر ثنائية مرغوب المخيال المشهدي وإيقاعات تلاشي (الكلب وردان) أقامت شكلاً من أشكال قسمة التقاطع الاختلافي، فهناك انتماء إلى ماهو متلاشي وإلى ماهو (عليوي) غير أن ذلك لا ينفي سمة العلائقية التي تربط بعضها بعضا عبر تكالب دقيق ينتهي إلى حد يلحظ فيه التماسك وشدة الالتحام والاندراج.

لكن التقاطع التأويلي خضع لجملة من المعادلات البنيوية والتي كشفت عن فسيفساء انسحابي تتوالد فيه التدرجات المنطقية لحال النسق وتجليات استبانته الحديثة.

إن الصياغات الأولية لكل معادلة في (الترسيمة رقم ١٨) تشير بشكل من الأشكال إلى سلسلة من الحلقات النسقية، تراهن كل نسقية على ما يتلوها.

وهذا يعود إلى تماسك النسق ومقدرته على المحاكاة المفاعيلية الموتورة.

تحليلية النسق وإيقاع السياق

إن التحليلية النسقية وسياقاتها الثنائية المتداخلة أسفرت عن ثماني معادلات توليدية، سنحاول أن نمحص في بنياتها التركيبي وعلائق تناظراتها الخطابية، وبسيكولوجيا، المرغوب الذي يشاغل دواخلها الجوانية.

معادلات الصعود الارتقائي

المعادلة الأولى = $\frac{1 \cdot A}{I}$

ثمة استطراد يغطي مساحات هذه المعادلة حيث تنكشف من خلاله تماوجات المرغوب وأقاصي تحقيقه، فالمرغوب (A) ينتمي إلى الدوفع البسكولوجي للنداوي، وذلك كصيرورة خافوية تبحث عن مشهد يحقق رؤية قطرة الدم انسجاما مع تلاوين الانبعاث النداوي وآلية تلاشي النوبة العصابية، والنداوي حتى بعد مقتل البطة، لم يشهد رؤية انفجار دموي، لذا كان مقتل البطة جزءاً من هوس القتل -andro pho mania والتغيب الذي كان يشكل تحريضاً أولياً لاستباحة دموية تتكالب فيها لوحة المشهد ومستويات تحقيقه من خلال (I) كعلاقة تشير إلى سطوع الفعل عبر الفجاءة والاندهاش (وحصل ذلك الشيء)، أي رؤية الدم الذي يستحيل حينها إلى تقاطع تأويلي (I) وكإشارة ترسم صورة لانكشاف التبين والعلانية عبر مشهد الدم وعلائق تحقيقه.

المعادلة الثانية = $\frac{2 \cdot B}{II}$

تنطوي هذه المعادلة على ذبذبات رد الفعل التعبيري الذي يتولج النداوي لحظة رؤية الدم من خلال صراخه بفرح (B) وجنونه صوب معادلة تحقيقه (٢) لتتمظهر حينها إشارة الانكشاف (II) كمفاعل بمشهد نشوره.

المعادلة الثالثة = $\frac{4 \cdot D}{III}$

تأتي المعادلة كتوصيف يحتل موقع التوسط بين حالة اكتشاف لحظة الفعل وحدوثها:

($\frac{B}{2} \longleftarrow \frac{D}{4} \longleftarrow \frac{N}{5}$)بمعنى أن (D) هي صورة الميقات الذي يشكل مشهد الانجذاب نحو الأعلى عبر سكون يتهيأ لرؤيـــــة انفجاريـــــة (4) (III) تقارب في تلاشيها تأويل المرغوب الآخر $\frac{N}{5}$

المعادلة الرابعة = $\frac{N \cdot 5}{V}$

تشكل تلك المعادلة انقذاف سهم الذروة نحو معادلتين اثنتين، هما مرغوب النداوي، وإيقاعات وردان

المشهدية على اعتبار أن (N) هي نافورة الدم و(5) هي نافورة الدم أيضا. وماهية المقاربة بينهما ماهي إلا الانطباق الإشاراتي الشديد (V) الذي يتوج الذروة بالإشارة إليها كمبدأ صعودي قابل للتلاشي باتجاه الانطفاء والاسترخاء والتلاشي موتا نهائيا.

معادلات التلاشي

المعادلة الأولى = $\frac{C - 3}{III}$

ثمة انحسار للموتور ومباينته لتغيّب الانفعال الحاد كي يداهم تلك المعادلة ليجعل منها أولية لإجرائية اختفاء المعصوب (C) عبر التمدد والاستلقاء على الأرض مقاربة بالمشهد الإيقاعي لموت وردان (3) ترنحاً نحو الأرض، أي نحو الثبات والتشبث ليتمظهر عندئذ الميسم الإشاراتي (III) جاعلا من حالة الصعود حالة انقلابية تسير باتجاه الهبوط واليباس.

المعادلة الثانية والثالثة $\frac{M - 6}{VI}$ — $\frac{L - 7}{VII}$

تشير هاتين المعادلتين بتضميناتهما على صيرورة ثنائية تستجيب الواحدة منها للأخرى عبر تكالب توليداتهما على سياق يتيم يقيم انفعالاته النسقية مع ما ينسجم والعوالم المحددة لانتمائهما إلى هواجس التلاشي عبر رحلة العودة صوب الانطفاء، والارتماء تتويجا لذروة تلمح إلى نهاية كل شيء.

وبتقديرنا أن تلحظ (M - L) كمجال إجرائي للبث الحدوثي المتخيلي يساهم في الإفضاء إلى تراتيل نسقية، تفاعل المقاربة بين هذين السياقين نحو ذروة من الاستدماج تصل إلى حد التبادلية بين ما يذهب إليه نسقياً (L) وما يشير إليه (M) سياقياً.

باعتبار أن التوصيف الذي ينتهي إليه (M) هو حالة من الخدر اللذيذ، بينما نلحظ في (L) مشهد التعب الممزوج بالتلاشي، غير أن استدماج هذين التوصيفين إلى درجة غدوّهما (LM) مدعاة للدقة، توصيفاً، وتناظراً لحالتي السياق، والنسق كمعادل إشاراتي ينتمي إلى المقابل الإيقاعي لموت وردان حيث نلحظ اندراجا آخر يطابق حالة التوصيف الحالاتي للتناظر المقارباتي عبر اشتغال المفاعيل في (6) كالامتلاء بالإحساس الكثيف الذي يشاطر مفاعيل (7) عبر انقباض القلب والارتجاف.

ومن منظورنا أن التناظر الرباعي لهاتين المعادلتين يشتغل على مفاعل ثنائية قابل للاندراج والتماهي التوصيفي من خلال مشاطرة انبنائية تلغي مجموع الأجزاء الكلية محيلة إياها إلى كل تضميني استبطاني introspection يهيمن على هذه الأجزاء بمغنطة توصيفاتها الغائية والتي تصب في نفق واحد هو تحديد مرحلتي ما قبل وما بعد الموت (كتحصيل حاصل) توسطي يعالق ما بين $\frac{1 - A}{I}$ كبدئية للمرغوب و $\frac{8 - R}{VIII}$ كتلاشي وانتهاء.

المعادلة الرابعة : $\frac{8 - R}{VIII}$

ربما تكون هذه المعادلة هي التنفيذ النهائي لانسحابات العصاب، وغيابه، وارتهان عميق لحالة

الصدمة الانفجارية، والتي فاعلت بقوة منتظمة مصائر العصاب النداوي، وتجلياته عبر مداخله، والعودة إلى الآخرين، ومشاركتهم في صنع الخلاص الذي سيأتي لا محال.

ورؤيتنا إلى هذه الإشكالية تذهب إلى أن ثمة اتساق (دراماتيكي) للعلاقة ما بين هاجس pre-sentiment البدء أو دافع الاقدام، وما بين رغبة التلاشي وذروات التحقيق عبر مقتل وردان وموته.

إن التكوين الأولي لصيرورة هذه المعادلة يفاعل ما بين (R) كحالة انطفاء، وموات مخيالي لزكي النداوي وتماهيات مرغوبة اندراجا مع (8) كحالة انتهائية وإلغائية لإيقاعات وردان الموتية.

ومن وجهة نظرنا، إن محاولة إزاحة الستار عن نصب الصلصال الداخلي والخافوي لمرغوب النداوي، والذي قد تهشم بعد إغابة وردان من خلال موته الوقائعي وإحساسات النداوي المتأخرة بأن الهشاشة واليأس قد تلاشيا في دواخله، وانحسرا بعد أن كانا ظلاً يلازمه إسقاطياً بملازمة وردان له في حله وترحاله. لنلحظ: «لأول مرة شعرت بالثقة شعرت أنني قوي لدرجة الدمار» (ص٢٠٢).

إن إشكالية ملازمة وردان وغيابه تأتي عبر جملة من المعطيات والدوافع البسكولوجية. ارتكازاً على إلماحات الترسيمة التالية:



ترسيمة ١٩

واعتقادنا بأن النداوي، عبر مؤشرات (R) المخيالي كمرغوب كان يراهن خافوياً على إيقاعات متحققة خلاصة من المس واللاسويات ارتهاناً (8) بلحظة غياب وردان واندثاره.

إن استطرادنا عبر ثمانية من المعادلات المؤشراتية، يشكل دفعاً مفهومياً، وتفنيدياً للعلائق الخفية والمتشابكة بين (ميكانيزم) الرغبة وتحقيقها، لنتبين عندئذ آلية التحليل التي ما كانت لتخفي رغبتنا القوية، وحذرنا الشديد في تمحيص وتكشيف العلائق الواهية واللامرئية بين الرغبة وتجليات تحقيقها الوقائعي.

رهان المفهومية الخطابية وتالق النص

إن إشكالية الفهم الجديد لمعادلات الميل الروائي، وموات الاستيعابية تواجه الكثير من المسائل والمحاكمات التي تدفع بالذهن إلى الاشتغال على نول المفهومية، واستشراق بنية الذوق الجمالي aesthet-ic, taste الكامنة.

ومن وجهة نظرنا أن لهذه الإشكالية أبعادها الاجتماعية والنفسية، والتي تزخم بالكثير من المعطيات التي تدفع بتواتراتها على نحو من إبانة مفهومياتها وتجليات آفاقها وأغوار سراديبها السوسيولوجية الكبيرة.

ولعل خطاب (حين تركنا الجسر) يعد مثالاً للخطاب الروائي الذي ينضوي تحت مظلته الدلولية مستويان متباينان لهما كل العلاقة الوثيقة بمعايير الفهم والتلقي المذواقي، والتماوجية الحسية، والتي أقامت عمارتها الانبنائية من خلال هذين الأفقين المجدولين:

١- الأفق المحدود للخطاب الروائي

الوقائع الموصفة

الشخصية	التوصيف المعالمي
زكي النداوي	صياد موتور
البطة	طريدة الصياد الوحيدة، وموضوع حاجاته
الكلب وردان	كلب صيد وصديق وفيّ للصياد في حله وترحالة
الأب	حكيم ورع اختطفه الموت بعد أن ترك آثاره الخيرة
الأم	شريرة ومكروهة - عنيفة وقاسية
الصياد العجوز	رجل ورع - خبير صيد
دجاجات الأرض	طريدة الرجل العجوز ومرغوبه الوحيد
الغابة/ مضمار الشخوص	المكان الروائي وساحة الصيد الشاسعة

جدول ٤

٢- أفق الخطاب الفضائي وآلية التوليد (البسكولوجي)

= الوقائع الموصفة:

الشخصية	التوصيف المعالمي الآخر
زكي النداوي	رجل معصوب يهيمن عليه (النازيش - النرجسية - السوداوية - الدونية)
البطة	الطريدة التي تمارس عليها مفاعيل العصاب ومرغوب إسقاطات الأضاحي الدموية كحالة إجراء القتل، وتصورات الحلم الدموي
الكلب وردان	موضوع التماهي الحيواني، وآلية تجلّي العصاب، والشكل التكيفي لحالة الدونية.
الأب	الحكمة التي يحاول المعصوب استدماجها ومماهاتها وتقمصها مخيالياً
الأم	(فالوسية) شريرة تواجه أشد العداء من مكونات المعصوب المرتهن إلى حكمة الأب وافتكاراته
الصياد العجوز	الحكمة التي لم تمت بعد، والتي لم تلق استجابة داخلية من المعصوب ونفوراً خارجياً من تجلياته
دجاجات الأرض	الأفق الحلمي لرغوب أحلام الرجل العجوز نفور المعصوب وغياب استجابته لتقويلاتها
الغابة/ مضمار الشخوص	مؤشر ارتياح لدى المعصوب، ومرتع لممارساته المتجنبة إلى (الميثولوجيا) أحياناً، وأحياناً أخرى إلى علائق الشجرة وإسقاطاتها الإنسانية

جدول ٥

ومن وجهة نظرنا ترجع لغة التكثيف المجدول إلى مقدرة وفاعلية آلية التعامل مع النص الروائي طبقاً للمناظير المفهومية ومذواقيتها التأملية جمالياً، تماهيا بالنص الروائي إلى درجة تحريك الذهن نحو الآفاق (البسكولوجية) المتوالدة.

ولكي لا تقسر النص الروائي، ارتأينا تقديمه على مستويين، كل مستوى منهما يقوم بهدم الآخر تمثلاً بالمفهومية التي تعير التلقي والتلقف الاستيعابي مذواقيتها.

إلا أن المفهومية التي تلجأ إلى استيعاب وتلقف النص على أنه فحوى لمعايير المستوى الأول فإنه بالضرورة سيصار إلى هدم المستوى الثاني، ومفاعيل تغييبه وتلاشيه، وكأن المعايير هنا ترسم حدود تلمسها وتبصرها ورؤياها.

لكن المفهوميـة التي تتداول الخطـاب على إيقاعـات المستوى الثاني فإنها سوف تتماوج أمام أنفاق

لا تعد من الفسح التأويلية والمقارباتية، والتي تعمل على مفاعلة المستوى الأول بإقالته وتوليد أنساقه الوقائعية على صورة محاكمة محاكاتية تتولج فضاء ملحمياً يتساوق ومناظير مذواقيته.

وما من شك ان إزاحة أي مستوى ضمن معيار الأداة المفاعيلية في كل منهما، هو الذي يحدد ويشكل دوافع الغياب والحضور لهذين المستويين.

وهذا ما ذهبنا إليه من خلال بحثنا المطول واستقصاءاتنا (البسكولوجية)، والتي لم تخف رغبتها في إشادة معمار مفهومي لمداخلة النص الروائي ومفاعلة مستويات فهمه ووله مدارات فضائه الواسعة وتركيبية دوافعه الاجتماعية والإنسانية.

خاتمة

ليس هناك أشد لذاذة من أن ترحل في عوالم تلتحف «الخوافي» وتفترش الوقائع بحدة وجهارة لحظة تستسلم «للمناكص» وفي الأخرى يخالجك «الرعب والفوبيا».

تلك هي رحلة (عبدالرحمن منيف) مع بطله زكي نداوي وكلبه وردان، رحلة لها مذاق الانكسارات، ولها طعم الوجيعة.

خطاب (الجسر) خطاب شغوف الفن بكل تلاوينه على تضاريس الدلالة، وداهم اللغة الروائية من أبوابها العراض، ليقيم عمارة متماسكة تكتسي بالدمدمات الأشد صلابة، والتي تختزن الفضاء بعمق تفكرها وانبلاجها على أفق الفضح والإفصاح.

وإذا كان مذهبنا في البحث يستند إلى الآلية التفكيكية البسكولوجية فإن ذلك لا يعني أننا لم نعر اهتماما إلى الهواجس الاجتماعية التي أذاعها الخطاب «ترميزيا» فنحن نرى أن (الآلية البسكولوجية) تعتمل على الأطلال الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وترتهن إلى مبادأة الهدم بغية القيام بنوع من التحليلات الإجرائية التي لها أساس قائم على المكبوت الوقائعي الذي يشكل بمجمله صور الرضوض النفسية غير السريرية، والتي تختلف عبر أمكنة توضّعها بمقادير الحساسية واستقطاباتها (الرد فعلية) لتكوّن المشهد الاجتماعي المنبسط عبر الحدوثة الروائية وغيثها اللغوي الذي يتساقط على مساحات الوقائع الاعتيادية باثاً فيها روح المحاكاة، وأفق النشور والمواجهة.

الهوامش

(١) النهج (مجلة فصلية) العدد ١٨ . عام ١٩٨٨ (ص٢٤٥)
حوار عبدالرحمن منيف. الواقع والمثقف والرواية.
(٢) حين تركنا الجسر – رواية عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١ .
(٣) النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا – دار الجيل ط١ ١٩٨٥.
د. فؤاد أبو منصور. ص٣٨٩.
(٤) سيموند فرويد: ١٨٥٦ – ١٩٣٩.
ولد سيموند فرويد بمورافيا وأقام في فيينا ما يقرب الثمانين سنة ومات بلندن. تخصص في الاضطرابات العصبية بعد أن درس الطب. أخذ عن شاركو التنويم المغناطيسي، وجرب طريقة بروير، لكنه استقر أخيراً على طريقته الخاصة المسماة (التداعي الطليق في علاج الأمراض النفسية). أسس فرعاً من علم النفس أطلق عليه اسم التحليل النفسي، أو ما يدعى به الآن التحليل النفسي الفرويدي، وينطوي على أربعة طرق هي: التداعي الحر، تحليل الأحلام، العصاب الطرحي، التفسير وإعادة التعلم.
ومن أهم إسهاماته أيضا نظريته في الجنس، وتقسيمه للجهاز النفسي إلى ثلاثة مستويات: الشعور، ما قبل الشعور، اللاشعور، وكذلك قوله بمبدأين يسيران النشاط الإنساني هما: مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.
ومن أهم مؤلفاته المترجمة إلى العربية: مقدمة في التحليل النفسي – ثلاث مقالات في الجنس – تفسير الأحلام، وكتب كثيرة أخرى.
٥– الهذيان والأحلام – سيموند فرويد – ترجمة نبيل أبو صعب – سلسلة الدراسات النفسية – منشورات وزارة الثقافة – سوريا ١٩٨٦.
٦– المصدر السابق. ص١٤٢.
٧– كارل غوستاف يونغ: ١٨٧٥ – ١٩٦١.
ولد يونغ في بلدة (كسويل) من مقاطعة ثورغاو (بسويسرا)، وتخرج طبيبا في مدينة بازل، بدأ حياته العملية طبيبا مساعد في مستشفى الأمراض العقلية حتى عام ١٩٠٩، لكنه وخلال هذه الحقبة سافر إلى باريس عام ١٩٠٢، وعمل تحت إشراف أوجين بلوير، ثم أصبح معاونا له فيما بعد ونتيجة للأبحاث التي قام بها في فرنسا، والتهاجه فيها المنهج الجديد الذي عرف باسم (اختبارات التداعي) جعل الدعوات تنهال عليه من المحافل العلمية.
فكان أن منحته جامعة كلارك درجة دكتوراه شرف، وكان في غضون تلك يقوم بإرساء قواعد الطب النفسي التحليلي ويثبت تجريبيا ما قد ذهب إليه فرويد نظريا مما جعله يدافع عنه، ويقابل هذا الأخير شخصياً في عام ١٩٠٧، وقد أثمر اللقاء عن قيام صداقة دامت بضع سنوات، وانتهت إلى استقلال يونغ بمدرسة خاصة عرفت فيما بعد باسم علم النفس التحليلي، وأسهم أيضاً في إرساء قواعد جديدة حدد فيها طبيعة الخافية، وظاهراتها، وكذلك مشكلات السلوك النفسي. من أهم مؤلفاته المترجمة إلى العربية: الإله اليهودي – علم النفس التحليلي – سر الزهرة الذهبية (بالاشتراك مع ويلهلم)، الدين في ضوء علم النفس، وكتب أخرى كثيرة.
(٨) علم النفس التحليلي –ك.غ. يونغ – ترجمة نهاد خياطة – دار الحوار – ط١ ١٩٨٥.
(٩) المصدر السابق ص١٩٤.
(١٠) المصدر السابق ص١٩٤.
(١١) رمزية المرأة في الرواية العربية – جورج طرابيشي – دار الطليعة – ط١ ١٩٨١.
(١٢) المصدر السابق ص١٧.
(١٣) المصدر السابق ص٢٨.
(١٤) المصدر السابق ص٤٦.
(١٥) المصدر السابق (هامش/ص٧).
(١٦) (موبي ديك) – هرمان ملفل – رواية – ترجمة إحسان عباس – مؤسسة ناصر للثقافة ط٢ ١٩٨٠ – بيروت.
(نشر ملفل روايته موبي ديك عام ١٨٥١، وتعتبر هذه الرواية من الأعمال الكبرى في تاريخ الرواية العالمية، وهي من الأعمال الخالدة التي دفعت عالما مثل كارل لاعتبارها أعظم رواية أمريكية).
(١٧) في معرض الحديث عن التناول المتعدد لنص (حين تركنا الجسر) وتباين الإشارات والإحالات التي يتركها في ذهن المتلقي. يقول الناقد صبحي الطعان: (إذاً هناك جسر ويرمز لتلاحم عدة جيوش كما تبين سابقاً، وهناك هزيمة، وهناك أول الصيف: أي حزيران وبالتالي هناك إحالة واضحة على هزيمة حزيران ١٩٦٧ (ص١٢٨)[*]
أما الناقد ناجح المعموري فيقول: (على الرغم من أن بعض الآراء التي كتبت عن رواية (حين تركنا الجسر) أشارت إلى أنها رواية تناولت هزيمة حزيران، وحتى منيف أشار في مقابلة له إلى أنها عن الهزيمة، لكننا لا نلمس أثراً لذلك، بل أن الروائي يشير إلى ما ذكره إشارة خاطفة.
وتوتر الأحداث مرة، أو الصياغات أخرى إلى أن الرواية عن الهزيمة، وليس هذا في (حين تركنا الجسر) فقط بل في عمله الآخر (النهايات) التي هي الأخرى تشير بسرعة إلى حزيران والحرب والهزيمة، واعتقد أن ذلك لا يكفي لجعل العمل عن حزيران.. لأن

شخوص العملين لـ (حين تركنا الجسر والنهايات) شخوص لا ترتبط مع الهزيمة اجتماعياً وسياسياً، ولا حتى في تكوينها النفسي، وتأثير الهزيمة في ذلك، ويدفعه للاتجاه الذي يتوافق مع الردودات السلبية لنتائج الهزيمة في (٥) حزيران (ص١٥٧) [**]

[*] عالم عبدالرحمن منيف الروائي - صبحي الطعان - دار كنعان. ط١ ١٩٩٥. سوريا.

[**] حين تركنا الجسر - ناجح المعموري - مجلة الأقلام العراقية - ع٤ ١٩٨٠.

١٨- الزمكانية: اصطلاح رياضي استخدمه انشتاين في نظريته النسبية. لكن ميخائيل باختين ادخله إلى علم الأدب بوصفه اصطلاحاً يعبر عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان إذ يحدد باختين مفهومه لذلك الاصطلاح قائلاً: (الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص) (ص٦) [***]

[***] أشكال الزمان والمكان في الرواية - ميخائيل باختين - ترجمة يوسف حلاق - وزارة الثقافة السورية - ط ١ ١٩٩٠.

المراجع

(١) حين تركنا الجسر - رواية عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١.

(٢) النهج (مجلة فصلية) العدد (١٨) عام ١٩٨٨.

(٣) النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا - د. فؤاد أبو منصور - دار الجيل - ط ١ ١٩٨٥.

(٤) الهذيان والأحلام - سيموند فرويد - ترجمة نبيل أبو صعب - وزارة الثقافة السورية. دمشق ١٩٨٦.

(٥) علم النفس التحليلي، ك غ يونغ - ترجمة نهاد خياطة - دار الحوار - سورية ط١ ١٩٨٥.

(٦) رمزية المرأة في الرواية العربية - جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ط١ ١٩٨١.

(٧) (موبي ديك) رواية هرمان ملفل - ترجمة إحسان عباس - مؤسسة ناصر للثقافة - بيروت ط٢ ١٩٨٠.

(٨) عالم عبدالرحمن منيف الروائي - صبحي الطعان - دار كنعان - سوريا - ط١ ١٩٩٥.

(٩) الأقلام العراقية - مجلة - العدد٤ - ١٩٨٠.

(١٠) أشكال الزمان والمكان في الرواية - ميخائيل باختين - ترجمة يوسف حلاق - وزارة الثقافة السورية - ط١ ١٩٩٠.

(١١) موسوعة علم النفس التحليلي والتحليل النفسي - د. عبدالمنعم الحفني - دار العودة - بيروت ١٩٧٨.

(١٢) المعجم الموسوعي للتحليل النفسي - د. عبدالمنعم الحفني - القاهرة - مكتبة مدبولي ١٩٩٥ ط١.